L. eleg. g.
122
w

P. eleg. g. 122 u Elverb

TREICHG.

Digitized by Google

Lib. 8i, 14i
Dic. 85

<36619131400014

<36619131400014

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Geschichte

des

Theaters

in

Mähren und Oester. Schlesien.

Vom

k. k. Finanzrathe

Christian d'Elvert.

(Aus dem 4. Hefte der Schriften der hist. stat. Section besonders abgedruckt).

Brünn.

Gedruckt bei Rud. Rohrer's Erben.

1852.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Vorwort.

Ist die Literatur überhaupt (sagt Prutz, der erste Geschichtschreiber des deutschen Theaters) in den Vorlesungen über dessen Geschichte, Berlin 1847, S. 10, ein Spiegel des nationalen Daseins und haben wir wiederum innerhalb der Literatur das Drama als die vollendetste und reifste Entfaltung derselben anzuerkennen: so folgt daraus mit Nothwendigkeit, daß das Theater, als das verwirklichte, lebendig gewordene Drama, der reinste und großartigste Spiegel des öffentlichen Lebens ist, den die Literatur überhaupt zu bieten vermag. Es ist gleichsam das empfindlichste Thermometer der nationalen Bildung, der genaueste und feinste Maßstab, der sich dem öffentlichen Leben von Seiten der Literatur anlegen läßt. Kein anderer Zweig derselben, ist so genau mit der Oeffentlichkeit verbunden, als das Theater; sogar es bildet selbst einen Theil dieser Oeffentlichkeit. — Darum auch für die Blüthe der Nationen, für das Wachsen und Sinken ihrer historischen Größe giebt es keinen augenfälligeren Maßstab, als die Geschichte der verschiedenartigen Theater. Andere Künste vermögen es zum Theil, auch nachdem der nationale Gehalt verschwunden ist, noch einen schönen, täuschenden Nachsommer zu führen. Noch lange nachdem die Selbstständigkeit der griechischen Staaten gebrochen war, erbte die plastische Kunst der Griechen, der Kanon ihrer Bildhauer und Maler fort; ja sie kam zum Theil erst recht in Blüthe an den Höfen derselben Fürsten, in Mitten derselben Völker, durch welche die griechische Freiheit war gebrochen worden. Sogar im Gebiete der Dichtung selbst sehen wir, nachdem schon längst der nationale und mit ihm der poetische Gehalt geschwunden, oftmals noch einzelne lyrische Dichter, gleich zurückgebliebenen einsamen Nachtigallen, mitten in einer prosaischen Zeit, ihre klagenden Lieder in die Welt senden. — Das Theater vermag dies nicht. Wie es sich am Spätesten entfaltet, als die letzte, schönste Blüthe volksthümlicher Bildung, so auch, mit eben dieser Blüthe, welkt es am Ersten, am Unaufhaltsamsten dahin; das griechische Drama in dem glänzenden Jahrhundert des Perikles, die Lope und Calderons zur Zeit der spanischen Weltherrschaft, Shakespeare in den Blüthetagen des alten, lustigen England, unter dem glücklich herrschenden Scepter der jungfräulichen Elisabeth, die französische Bühne in der prächtigen Epoche Ludwigs des Vierzehnten liefern den Beweis. Ja überhaupt nur ein eigenes Theater zu haben, ist schon an und für sich eine Ehre, die nur den welthistorischen, den

Digitized by Google

eigentlich gebietenden Nationen zu Theil wird: und auch ihnen, wie gesagt, nur in den Tagen ihres Glanzes und ihrer politischen Größe. —

Wie bekannt, ist Mährens Geschichte, besonders in der ältern Zeit, arm an Quellenschriftstellern. Auch haben lärmende und verheerende Kriege, glänzende Thaten und Unglücks-Ereignisse von jeher die Augen der Welt zu sehr geblendet, als daß sie dem stilleren Walten geistiger Wirksamkeit, dem nicht leicht wahrnehmbaren Vor- und Rückwärtsschreiten der Cultur und Sitten ihre Aufmerksamkeit zugekehrt hätte.

Deßhalb ist auch ohne Zweifel die Culturgeschichte der schwächste Theil der Vaterlandskunde. Erst einer viel späteren Zeit war es vorbehalten, mit liebender Sorgfalt die Bruchstücke und Reste der Vergangenheit vor gänzlicher Vergessenheit zu bewahren. Die Geschichte unseres Theaters liegt beinahe gänzlich brach; das Wenige, was von jener des Brünner Theaters bekannt ist *), reicht nicht über die Mitte des 18. Jahrhundertes hinaus, enthält nicht wenige Unrichtigkeiten und ist in zu allgemeinen Umrissen gehalten. Alle übrigen Städte mit stehenden Theatern, selbst Olmütz, Troppau, Iglau, Znaim u. s. w., haben bisher noch gar keine Beiträge zur Theater-Geschichte geliefert. Was Wunder, wenn die Theater in Wien, Prag, Gratz, Breslau u. a. noch keine Geschichtschreiber gefunden haben! **)

Nicht unwillkommen dürften sonach diese Beiträge sein, welche bestimmt sind, ein Dunkel etwas aufzuhellen, das über einem in das Volksleben auf das Tiefste eingreifenden, mit unsern ganzen gesellschaftlichen Verhältnissen auf das Innigste verschmolzenen Institute sentimentaler und geistiger Regsamkeit gelagert ist. Neben dem lebhaften Interesse, welches das Theater, als eine der bewegenden Kräfte unserer Tage, für sich in Anspruch nimmt, machen diese Notizen, so weit dieselben Thatsachen betreffen, auch auf historische Zuverlässigkeit Anspruch, da sie meist den lautern Quellen öffentlicher Erinnerungs-Depositorien (des Gubernial-Archives, der Gubernial-Registratur u. a.) entnommen sind.

---

*) Versuch einer Geschichte des Brünner Theaters, im Brünner Theater-Taschenbuche auf das J. 1814, S. 74—84 und (nach demselben) Geschichte des brünner Theaters, von Moritz Ernst, ursprünglich in der Leipziger Theater-Chronik abgedruckt, dann auch im öster. Morgenblatte und in Ruber's Brünner Theater-Almanach für 1841, S. 24—28, aufgenommen.

**) Briefe über die wienerische Schaubühne (von Sonnenfels), Wien 1768, 4 Th. Kurzgefaßte Nachrichten von den bekanntesten Nationalbühnen überhaupt, und von dem Nationaltheater zu Wien insbesondere, Wien 1779, 2 Th. Ueberblick des neuesten Zustandes der Literatur, des Theaters und des Geschmackes in Wien. Mit 3 Gegenschriften, (Wien) 1802. Geschichte des Theaterwesens in Wien, von Josef Gehler, Wien 1803. Geschichte der Wiener Schaubühne im Wiener Hoftheater-Almanache für 1804. Lembert, Geschichte der k. k. Hoftheater. Aus dem Leben und Wirken der dramatischen Kunst in Wien bis zur Mitte des 18. Jahrh. in Schlager's Wiener Skizzen III. (1839), S. 203—378. Ueber das alte Wiener Hoftheater, von Schlager, in dem Sitz. Ber. der Wiener Akad. der Wiss., Jahrg. 1851, 1. Th. Zur Geschichte des Theaters in Linz. S. Realzeitung 1777, 2. Bd. S. 417. Von Prag wird später die Rede sein. Die Literatur über Breslau's Theater. S. in Thomas schles. Literatur-Geschichte, Hirschberg 1824, S. 227. Ueber das Bühnenwesen in Ungarn Graf Mailath in den öster. Lit.-Bl. 1847, Nro. 267—277. Gotha erhielt von Wagenfeil, 1780, Berlin von Plümike, 1781, Hamburg von Schütze, 1794, Leipzig von Blümner, 1818, eine Theater-Geschichte.

Digitized by Google

Einleitung.

Um unsere Theatergeschichte verständlich zu machen, lassen wir eine skizzirte Uebersicht der älteren allgemeinen deutschen vorausgehen. Dieselbe ist nach den allgemeinen Literatur-Geschichten, namentlich Gervinus Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, Leipzig 1842, II. 358—386, insbesondere aber nach den ersten und neuesten Darstellern der deutschen Theatergeschichte Prutz und Eduard Devrient (Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848, 3. Bd.) und beziehungsweise nach der hieraus geschöpften Skizze in den Blättern für literarische Unterhaltung 1848, Nro. 341—343 gezeichnet. In der neueren Zeit unserer Theatergeschichte sollen die nöthigen Andeutungen aus der allgemeinen an Ort und Stelle eingeflochten werden.

Ueberall weist sich der Ursprung des Dramas aus dem Gottesdienste klar nach. Es steht überhaupt fest, daß unter den Kunsttrieben des Menschengeschlechts, sowohl im Leben des Einzelnen wie in dem der Völker, keiner früher erwacht und zur Geltung kommt als der der Nachahmung von Wort und Handlung. Das Kind, beim ersten Erwachen des Seelenlebens, ahmt Ton und Art des Thiers nach; später fällt Jäger, Hund, Soldat, Schule, Kutscher u. s. w. in den Kreis seines mimischen Kunsttriebs, lange bevor es an Nachbildung von Gestalten durch Griffel oder Wachs denkt. Gleiches geschieht im Völkerleben: der dramatische Kunsttrieb — der stärkste und allgemeinste unsers Geschlechts — wirft sich schon auf erster Culturstufe der Völker auf pantomimische Tänze und Darstellungen: symbolische Geberden, liturgische Wechselreden bilden den ursprünglichsten Gottesdienst. Aus diesen symbolischen Liturgien ist bei allen Völkern der Erde das Drama erwachsen. Dem uralten Inder ist es ein Geschenk des Brahma, der die Genien und Nymphen des Indra (Luftkreises) darin unterwies; Halbgötter und Helden blieben ihm stets die Hauptpersonen seiner reichen dramatischen Welt, und religiöse Symbolik ihr Stoff und Gegenstand. Er gelangte mittelst vollständigster Abstraction vom Realen dahin die „Geburt des Begriffs“ dramatisch zu behandeln, und zwischen Verstand und Offenbarung eine Ehe zu vermitteln, die den „Begriff“ erzeugt, der sich zum Schluß dem „Urgeist“ in die Arme wirft! Die Hebräer gelangten nicht über die Pantomime, den symbolischen Tanz und die Wechselgesänge der Psalmen, über Hiob und Esther hinaus; die Chinesen verloren sich ins biographische und novellistische Element; die

Digitized by Google

Mohammedaner blieben dem jüdischen Typus treu; nur die Griechen flochten dem gottesdienstlichen Elemente das reale Leben und die Kunstform bei. Wie das griechische Drama aus dem dithyrambischen Chor zu Ehren des Gottes Dyonysios entstand, wie Aeschylos zuerst einen zweiten Schauspieler einführte, Sophokles den dritten hinzufügte, und wie die Bedingungen des attischen Dramas sich hieraus naturgemäß entwickelten, wie diese Formen die christliche Urliturgie vorbildeten, als es darauf ankam den nur in Anschauungen lebenden Völkern eine sinnbildliche Handlung in symbolischen Formen zu geben, welche die Geburt des Heilandes, das Erlösungswerk, den Tod darzustellen hatten: — alles dies weiset Devrient umständlich nach. Genug, die Feier der einzelnen Kirchenfeste, die Weihnacht, Ostern u. s. w., wurden zu Versuchen geschlossene Handlungen in dramatischer Form auszuprägen, zum Quell des gottesdienstlichen Dramas, des Mysteriums. Daß sich hieran, ähnlich jenen indischen Begriffsdramen, die Gattung der Moralitäten anknüpfte, folgte bei der Entwickelung und der allgemeinen Verbreitung der Mysterienspiele von selbst. Besonders galt dies für die romanischen Länder, Italien, Spanien, Frankreich, wo die Glut der Begeisterung, der größere Reichthum der Klöster, Kirchen und Brüderschaften und die sinnlichere Natur der Völker dieser Art öffentlicher Schauspiele bald eine große Volksgunst zuwendete. In der hier anknüpfenden Entwickelung der Schauspielkunst gingen diese Völker uns daher auch weit voran. So aber konnte es geschehen, daß in unserm Vaterlande die dramatische Kunst, durch die Kirche eingeführt, lange Zeit nur religiöse Empfindungen und Anschauungen zum Gegenstande hatte, und daß die gottesdienstlichen dramatischen Vorstellungen zu den ersten und wirksamsten Culturmitteln des Volkes zu rechnen waren.

Zunächst fanden diese Mysterien ihren Ursprung in dem Streben der christlichen Kirche, das schaulustige Volk von den Gräueln der heidnischen Spiele abzuziehen und auf das christliche Element zurückzuführen. Den alten Römern fehlte jene Grundlage freier, schöner Menschlichkeit, durch welche die Griechen die allgemeinen Lehrer und Muster aller Zeiten geworden sind. Thierhetzer, Gladiatorenkämpfe, üppige Prunkzüge ersetzten dem eroberungslustigen rauheren Römer jene erhabenen Schauer der Tragödie, jene reizenden Spiele des Witzes, von denen der Grieche sich so gern hatte ergreifen lassen. Jemehr das römische Leben in sich selbst zusammensank, desto größer wurde dieser Unfug; es gab zuletzt nichts mehr als Spektakelstücke, der Mehrzahl nach von der verwerflichsten, unsittlichsten Art.

Alls gehäufte geistliche und weltliche Verbote gegen die teuflischen Possenreißer, die Gaukler und Schauspieler und alle diejenigen, welche ihren höllischen Lustbarkeiten beiwohnen möchten, ohne Erfolg blieben, als die Feste, mit welchen vor Einführung des Christenthums die vorzüglichsten Begebenheiten des öffentlichen und häuslichen Lebens, der Eintritt des Frühlings, der Wechsel der Jahrzeiten u. dgl., gefeiert wurden, den heidnischen Charakter schwer aufgaben, viel-

Digitized by Google

mehr die Reste altrömischer und altdeutscher Gaukler, Possenreißer u. a. allmälig in einander übergingen und verschmolzen, übernahm es die Kirche selbst, die Lust an theatralischer Darstellung, welche sie nun einmal nicht unterdrücken konnte, durch Veranstaltung von dergleichen Spielen zu befriedigen.

Auch mochte sie dies um so eher thun, als in der That von Haus aus bereits in den ältesten und einfachsten Gebräuchen der christlichen Kirche ein unverkennbares dramatisches Element sich offenbarte. So in den Wechselgesängen der Liturgie, in den Responsorien des Preisters und der Gemeinde, in den verschiedenartigen Verrichtungen und Gebräuchen der heiligen Messe, wie dieselben zum Mindesten schon seit dem zweiten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung üblich waren. Dazu kamen sodann die verschiedenen Feste, die Tage der Heiligen und Märtyrer mit ihren Processionen und Aufzügen, die alle sowohl etwas Theatralisches in ihrer Erscheinung, wie etwas Dramatisches in ihrem Wesen hatten.

Aus diesen Anfängen also und in dieser Veranlassung entstand das älteste Drama der modernen Welt: das Drama der Geistlichen. Seine erste Gestalt können wir uns nicht einfach genug denken: eine Procession, ein Festzug etwa, bei welchem die Figur des betreffenden Heiligen umhergeführt ward, anfänglich vielleicht nur eine Puppe, späterhin ein Acteur, ein Geistlicher, im Kostüm des Heiligen, den Gesang der Liturgie zuerst nur mit Geberden begleitend, wie im Puppenspiel, dann selbst mit einstimmend, dann in eigenen Worten seine Geschichte erzählend: und so weiter. Bald vielleicht gesellte sich ein Zweiter, ein Dritter hinzu, besonders bei solchen Festen und Veranlassungen, die ein gewisses Personal erforderten und die von frühesten Zeiten her durch bildliche Darstellung waren begleitet worden, wie die Weichnachtkrippe, die Passion, die Grablegung und dergleichen mehr. — Bald zu der erweiterten mimischen Darstellung genügte auch der einfache Text des Kirchenliedes nicht mehr: es wurden entsprechende Stellen aus der heiligen Schrift eingeschoben, zuerst aus dem neuen, dann historische, später auch dogmatische Parallelen aus dem alten Testament, welche wiederum durch scenische Darstellung begleitet wurden und eine neue Erweiterung des Personals, der Scenerie ꝛc. nöthig machten. —

So endlich, auf diesem langsam allmäligen Wege, bildeten sich jene großen geistlichen Spiele, welche, vornämlich seit dem dreizehnten Jahrhundert, unter dem Namen der Mysterien sich durch alle Länder der damaligen Christenheit verbreiteten. Ihr Stoff war durchgängig der heiligen Schrift entnommen oder doch wenigstens der Legende und den Lebensgeschichten der Heiligen; statt der einzelnen vorgeschriebenen Strophen und Verse, aus denen die ältesten Spiele zusammengesetzt sein mochten, ward allmälig eine vollständige Geschichte, eine Fabel mit ordentlichem historischem Verlauf abgespielt, besonders seitdem die Klosterleute gelernt hatten, die alten heidnischen Sceniker nicht nur zu lesen, sondern zum Theil sogar nachzuahmen: wofür die bekannte Nonne Roswitha von Gandersheim, aus dem zehnten Jahrhundert, in ihrer lateinischen Nach-

Digitized by Google

ahmung des Terenz, ein interessantes, wenn auch vielfach überschätztes Beispiel giebt

Die Mysterien waren dialogisirte geistliche Gedichte und dramatisch dargestellte biblische Geschichten, deren Stoff gewöhnlich aus der Bibel und den heil. Legenden genommen wurde. Die später entstandenen Moralitäten unterschieden sich von denselben vornehmlich dadurch, daß sie allegorisch-moralische Schauspiele waren, in denen die Laster und Tugenden personificirt dargestellt wurden. Meistens wurden diese Schauspiele in Kirchen und Klöstern gegeben. (Mone, Schauspiele des Mittelalters, I. 1846).

Wie lange die Kunst auf diese engere Sphäre beschränkt geblieben sein würde, wenn nicht zwei an sich ganz unbedeutende Umstände diese Schranke gestürzt hätten, ist nicht abzusehen. Diese beiden Umstände, oft völlig übersehen, bestanden darin, daß mit den dramatischen Kirchenfesten sich fast überall Messen und Märkte verbanden, die eine große Zuschauermenge herbeizogen. Um diesen den Inhalt der Darstellungen verständlich zu machen, war es nöthig die Handlung zunächst in der Volkssprache zu erläutern, neben dem lateinischen Text der Recitation eine deutsche Erklärung desselben einzuführen. Hiernächst zeigte sich das Bedürfniß in den Pausen der Darstellung, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu erhalten, launige Zwischenspiele einzuführen; und zu diesen bot sich der Stoff ganz besonders durch den Kaufmann, welcher den heiligen drei Königen die Salben und Myrrhen verkaufte, daher diese Intermezzos zuerst den „Heiligen Dreikönigs-Abend" begleiteten. Der Kaufmann erhielt einen einfältigen Diener neben sich, der allerhand Ungeschicktes ausführte, und hiermit den Zuschauern zu lachen gab. Diesem geringen Zustande entfloß die Erweiterung der geistlichen Spiele zu einer Kunstproduction, mit der die ersten Grundlagen des ganzen dramatischen Gebiets angedeutet waren. Die deutsche Paraphrase der Bibelterte ging in den gereimten Vers über, das Intermezzo war ursprünglich im Volksidiom, das Fastnachtspiel war hiermit gegeben, und da es nahe lag, den abstracten Begriffen der Tugenden und der Laster wie der Moralitäten Personen als Träger dieser Begriffe unterzuschieben, so war das Drama, wie wir es begreifen, geboren. Diese ersten Keime der eigentlichen Schauspielkunst gehen so weit zurück, daß man Nachricht hat von einem vor Karl dem Großen aufgeführten Spiele dieser Art in friesischer Mundart, dessen Verf. Abt Angilbert sein sollte. Sehr früh, im 12. Jahrhundert, traten die Marienschauspiele hinzu, welche die drei Marien, von Priestern dargestellt, in irdischen Handlungen zeigten.

In den romanischen Ländern, voll der Erinnerungen an römische Possen, trat die Komik noch viel kecker auf. Es kam zu Narren- und Eselsfestspielen, zu Markt- und Prügelscenen, die bald in Deutschland Nachahmung fanden. Der Arzt (Quacksalber) und sein Diener wurden hier stehende Figuren, wie sie es noch heute in Italien sind, und die sogenannten Teufelsspiele,

Digitized by Google

Diableries, nöthigten schon 1210 Papst Innocenz, den Gebrauch der Meßgewänder bei den Mysterien zu verbieten.

So sind wir auf den Punkt angekommen, wo das aus recitirten Bibelterten entsprungene Schauspiel anfing Charakteure frei nachzubilden, ohne jedoch mehr als eine „tradirte" Handlung schüchtern darzustellen. Indessen schweift die Wahl der Stoffe schon über die heiligen Geschichten in den Kreis der Sage hinaus, und die Mittel der Darstellung mehren sich dergestalt, daß die bekannte frankfurter Dirigirrolle aus dem 15. Jahrhundert uns nicht nur Stücke mit 267 darstellenden Personen, sondern auch mit fast unglaublichem Apparat, Maschinerien und Decorationswerken aufführt. Da muß der Gichtbrüchige wirklich auf seinem Bett liegen, Johannes abgeschlagenes Haupt sichtbar erscheinen, aller Apparat zu Jesu Marter genau vorhanden sein; da müssen Kinder Palmen streuen, und die Wundenmale am Leibe des Darstellers des Heilandes genau gemalt sein, ja das Krähen des Hahns, der Donner bei der Auferstehung dürfen nicht fehlen, und der Oelberg muß mit Bäumen von „orientalischer Gattung" besetzt sein. Abgehauene Köpfe müssen dreimal aufspringen, und die übereinander angebrachten dreistöckigen Bühnen gaben Gelegenheit die Seelen in der Hölle, die unten angebracht war, den Lucifer auf Erden, welcher die Mitte einnahm, und den Thron des Vaters, den Sitz der Herrlichkeit im obersten Stockwerk, wo des Höchsten Lob halb gesungen, halb gesprochen wurde, darzustellen. Ja wir haben Nachricht von einer 1427 zu Metz errichteten Bühne, welche aus neun Stockwerken und einer Unzahl scenischer Bilder in künstlichster Anordnung bestand.

Wir haben uns gewöhnt allen diesen Pomp des Mittelalters als kindliche Spielerei anzusehen und mit einem Lächeln der Geringschätzung darauf zurückzublicken. Nur Wenige ahnen, welche Kunstanstrengung, welche Macht, und endlich welche ernste, ja überwältigende Wirkung diesen Darstellungen beiwohnte, gegen welche die spätern Anstrengungen der Oper überaus matt und geringfügig erscheinen. Gewiß, weder in scenischer noch selbst in poetischer Beziehung verdienen diese Schauspiele des Mittelalters den Grad der Geringschätzung, mit welcher wir meistens auf sie zurücksehen. Ihre Formlosigkeit abgerechnet, waren Tiefsinn, Humor und tiefe Wirkung häufig der hervorstechende Charakter aller dieser Arbeiten — Züge mit denen sie sich, weit über die Schuldramen hinaus, dem Schauspiel der Engländer nahe anschließen, aus dem nun sehr bald die höchsten Leistungen der dramatischen Kunst hervorgehen sollten.

Neben den geistlichen Schauspielen, neben den so sehr beliebten und im Mittelalter unvertilgbar gewesenen Narren- und Eselsfesten, dem Begräbnisse des Alleluja, dem Osterspiele und andern theatralischen Feierlichkeiten, vorzüglich kirchlichen, zugleich aber auch profanen Volksfesten, voll Ausgelassenheit und Narrheit, die selbst aus den geweihten Stätten nicht vertrieben werden konnten, gab es zahllose „fahrende Leute," Possenspieler, Gaukler (in der alten Sprache Spielleute oder Fidler, lat. **buffones, garciones, goliardi, joculatores, mimi, histriones** u. a. genannt), die, mit ihren unfläthigen,

Digitized by Google

rohen und zügellosen Späßen bei keinem Hoffeste oder Turniere, bei keiner öffentlichen Feierlichkeit in Burgen und Städten fehlen durften. (Kurz, Oesterreich unter Albrecht IV., 2. Th., S. 12—30, 301—308; Wessenberg, Gesch. der Concilien II., 487—490; Hüllmann, Städtewesen IV., 216—245; Schlager, Wiener Skizzen, 1839, S. 20—24, 86, 92, 94, 95, 104, 125, 132, 1846, S. 143; Freitag, de initiis Scenicae poesis apud Germanos, Berol. 1838).

Derartige weltliche Schauspieler und Possenreißer bestanden das ganze Mittelalter hindurch, wennschon wir zugeben, daß ihre Leistungen, verglichen mit den prächtigen Spielen, welche die Kirche veranstaltete, ohne Zweifel sehr kümmerlich und kaum der Beachtung werth, sowie auch, daß es keineswegs ausschließlich oder auch nur hauptsächlich theatralische Darstellungen gewesen, womit sie ihr Publikum unterhalten, sondern daß sie gewiß auch mit Taschenspieler-, Seiltänzer- und ähnlichen Künsten umhergezogen sind. Es fehlt ferner nicht an Spuren, daß eben diese Banden sich auch der geistlichen Schauspiele, der Mysterien, bemächtigt und sie, es muß dahin gestellt bleiben, in welcher Gestalt und unter welchen Veränderungen, zu gewerbmäßiger Darstellung gebracht haben: sowie andrerseits, erwähnter Maßen, das weltliche Element in einzelnen Possen und komischen Zwischenscenen auch in die Mysterien selbst Eingang fand. Nach solchen Vorbereitungen und allmäligen Ansätzen, indem nunmehr, gegen Ende des Mittelalters, das sinnlich weltliche Element überhaupt anfing sich von der ascetischen Herrschaft der Kirche zu emancipiren: was war natürlicher, als daß auch im Umkreis der Bühne die weltlichen Elemente sich gleichfalls befreiten und selbstständig, in eigene Formen, zusammentraten?

Dies also der Ursprung der weltlichen oder Fastnachtspiele. Ihre vorzüglichste Pflege fanden sie, ihrem Character gemäß, in den Sitzen weltlichen Reichthums und Verkehrs, das heißt in den mittelalterlichen Städten. Wie die Mysterien der Kirche, so gehören die Fastnachtspiele dem Bürgerthum; wie jene von Mönchen und Geistlichen, so wurden diese ausschließlich von bürgerlichen Dichtern, das heißt also für diese Zeit: von Meistersängern, verfaßt.

Wir müssen dieser hier in Kürze gedenken.

Als die Kreuzzüge seit König Konrad III., die Verbindung mit den römischen Völkern, und die Erkundung des fernen Morgenlandes mit seinen Wundern die vielgestaltige Ritterpoesie, das romantische Epos, hervorgerufen, erklang auch in den städtischen Genossenschaften die Erinnerung an alte Helden und ihre Fahrten wieder, die im deutschen Bauernvolke überhaupt nie verstummt war. Waren die Städte Deutschlands erfüllt mit einer Unzahl von „Spielleuten," einem lustigen Gesindlein, das, im allgemeinen als „gerade, fahrende Leute," bezeichnet, mit Fiedel, Harfe, Pfeife und Zinke, mit Gaukelkünsten, Possenreißen und Bänkelsängerei sein Brod, lästig genug für das ruhige, sparsame Bürgerhaus, erwarb; so hatte sich doch überwiegend der hohe und niedere Adel der erwecklichen Kunst bemächtigt und ehreifrig von jenem Völkchen zu trennen gewußt, bis die prosaische

Digitized by Google

Gleichgültigkeit der Zeit alle kost- und lohnsuchenden Jünger fast in eine Classe warf. Jene „Spielleute" waren ja schon durch den Sachsenspiegel (im Anfange des 13. Jahrh.) als *rechtlos* ausgeschieden und hatten vor dem Richter keine Genugthuung für die höchsten Unbilden. Dennoch konnte die Bürgerlust der Ausgestoßenen nicht entbehren; die Gemeinde berechtigten wohl zunächst Stadtkinder zum Erwerbe und man findet „Spielleute der Stadt" bei Hochzeiten und andern Festlichkeiten.

Als nun aber Kaiser Rudolf auf dem Reichstage zu Regensburg, 1281, „Lotterpfaffen mit langem Haare" (falsche Meßpfaffen) und Spielleute gar außerhalb des Landfriedens setzte, gab dies Veranlassung, daß die edlere Gattung der bürgerlichen Spielleute, die „gerenden" Dichter, in ein ehrbares Gesellschaftsband sich sicherstellten, der *bürgerliche Meistergesang* sich ausbildete, dessen Spuren bis ins 13. Jahrhundert hinaufreichen. (Barthold, Geschichte des deutschen Städtewesens, III. 25—31, 84).

Seit dem Aufkommen der Universitäten, seit dem festern Zusammenschluße der Zünfte, seitdem die Hofmusikanten und Stadtpfeifer hier und dort in förmliche Corporationen vereint wurden, bereitete sich auch für den Gesang das Aehnliche vor, der eben in diesen Zeiten, nachdem er sein letztes Glück an den Höfen versucht hatte, sich in den Handwerkerstand ganz entschieden herabzog. Man suchte alsbald den Vereinigungen der Sänger einen neuen schulmäßigeren Character zu geben. An eigentliche Schulen und an geschriebene Gesetze ist jedoch vor dem Ende des 15. Jahrhundertes nicht zu denken. Für Meistergesang kann nur gelten, was strophisch und für den Gesang eingerichtet und berechnet, obgleich damit nicht behauptet ist, daß das so Eingerichtete nun wirklich nur gesungen und nie gelesen ward. Man bestimmte im 15. Jahrhunderte sehr große historische und andere Gedichte für den Gesang und den Spruch. Diese bürgerlichen Sänger huldigten damals der eigenthümlichen Erbauungsweise ihrer mystischen Zeit mit einem stark ausgebildeten Marien- und Heiligen-Cultus, ließen dies aber bei dem Eintritte der Reformation im 16. Jahrhunderte plötzlich fallen und übersprangen zur einfachen Composition einfacher historischer Bibeltexte. Der Meistergesang verschmähte nun Alles, was nicht mit der Bibel oder der ernsten Geschichte zusammenhing. Bei den öffentlichen Singschulen, also bei den feierlichen Begehungen der Meister, war nur unter dem einleitenden Freisingen erlaubt, außer den biblischen Geschichten auch wahre und ehrbare weltliche Begebenheiten, sammt schönen Sprüchen aus der Sittenlehre, zu singen; in dem *Hauptsingen* aber ward nichts geduldet, als was aus der heil. Schrift alten und neuen Testaments componirt war.

Die Meistersänger ließen sich in der Zeit, wo sie eigentliche Singschulen errichtet hatten, nicht anders als singend hören. Bei ihren Gesängen waren nicht die dichterischen Texte, welche überhaupt den extremsten Verfall der alten nationalen Lyrik bezeichnen, sondern die Erfindung eines neuen Tones, bei den Tönen die Melodie die Hauptsache. Der Meistergesang steht als der entfernteste An-

Digitized by Google

fang der Singspiele und Oratorien da, welche die nächsten Jahrhunderte cultivirten, war, obgleich selbst Choralgesang, zu Prachtstücken und künstlerischen Aufführungen berechnet, pflegte sittig und würdevoll eine, obschon steife, Kunst im Bürgerstande. (Von der Meistersinger holdseliger Kunst, von Wagenseil, Altdorf 1697 (das Hauptwerk); Grimm, über den altdeutschen Meistergesang, Göttingen 1811; Hans Sachs, von Deinhardstein und Recension dazu im öster. Archive 1828, Nr. 33, 35; Gervinus II. 266—292).

Die Meistersänger waren, wie gesagt, auch die Verfasser der Fastnachtspiele. Führten die geistlichen Mysterien einen reichen Apparat von Engeln und Heiligen, ja Gott Vater, Christus, die Dreieinigkeit selbst auf die künstlich verzierte Bühne: so dagegen die Personen, die in den Fastnachtspielen auftraten, waren meist dem Bürgerstande selbst entlehnt: Handwerker, Bauern, Knechte, Soldaten und was sonst in diesen unmittelbarsten Kreisen des gewöhnlichen Lebens, diese einfachsten Schichten der Gesellschaft gehört. Ebenso, statt der Wunderthaten der Himmelfahrten und jüngsten Gerichte, welche die geistliche Bühne erfüllten, gab es hier lauter kleine, einfache Scenen des bürgerlichen, meist sogar des häuslichen Lebens; excerpirten jene, mit theologischem Fleiß, Evangelienharmonieen, Legenden und Lebensläufe der Heiligen: so war jede gewöhnlichste komische Situation, ein Schwank, eine Anekdote, ja mehr noch: ein bloßer plumper Scherz, eine Zote den bürgerlichen Dichtern ein genügender Stoff, ihr loses dramatisches Gewebe daran einzuschlagen. Auch äußerlich, in ihrer scenischen Ausstattung (vorausgesetzt nämlich, daß hier überhaupt von einer solchen die Rede sein könnte), lenkten diese Fastnachtspiele von dem Pomp der geistlichen Aufzüge, dem Luxus der kirchlichen Spiele zu einer gemessenen, wahrhaft bürgerlichen Einfachheit zurück. Waren jene, durch ein zahlreiches Personal, durch massenhafte und kostbare Zurüstungen befähigt, ein ansehnliches Lokal, die Vorhallen eines Domes, den Marktplatz einer Stadt, die Säle eines fürstlichen Schlosses würdig zu erfüllen: so hingegen beschränkten diese in Personenzahl wie Zurüstung sich auf das Allernothwendigste. Es sind selten mehr als ein Dutzend Personen, meistens noch weniger, darin beschäftigt, also eben genug, um überall, in jedem Zimmer, auf jeder Diele, wo eine Hand voll lustiger Gesellen sich zusammenfindet, etwa mit umgekehrten Mänteln, mit vertauschten Kappen, frischweg abgespielt zu werden.

Denn dies war ihr Zweck, dies ihre Veranlassung: in der Zeit der Fastnacht, einer Zeit, die von Uralters her zu Mummereien und geselligen Scherzen bestimmt war, thun einige lustige junge Leute sich zusammen, wackere Bürgerssöhne, die, nachdem sie den Tag fleißig in der Werkstatt gearbeitet haben, sich zu Abend wohl einen Scherz gestatten mögen. In spaßhafter Vermummung ziehen sie über die Straße, von Haus zu Haus; wo sie die Nachbarn versammelt finden, der Wirth sie freundlich empfängt, die Anwesenheit holder Frauen zum Verweilen einladet, da ohne Weiteres beginnen sie ihre lustigen Schwänke. Das Ganze ist ein Spaß, ohne künstlerischen Anspruch gegeben und empfangen, ein

Digitized by Google

Zeitvertreib, eine gesellige Unterhaltung, in der Art, wie ja wohl, noch heutzutage bei uns junge Leute, in geselligem Zusammensein, Sprichwörter aufführen und Komödie spielen aus dem Stegreif. War der kurze Schwank zu Ende gebracht, die Moral gehörig gebilligt und belacht, ein Trunk zum Dank geboten und genommen, so zog die lustige Schaar weiter, von Nachbar zu Nachbar, ihre Schwänke zu wiederholen; Erwartung und Freude gingen ihr voraus, Lachen und Jubel folgten ihr. —

Der Hauptsitz dieser Fastnachtspiele waren, wie gesagt, die alten Reichsstädte, Köln, Augsburg, vor Allem Nürnberg, dies Venedig Germaniens, die Krone damals und Königin aller deutschen Städte. Auch die beiden ältesten Bearbeiter, denen es gelang, diesen Schwänken eine gewisse feste Form, eine Art literarischer Gestaltung zu geben, gehören nach Nürnberg: Hanns Rosenblüt, mit dem Beinamen der Schnepperer, der vermutlich ums Jahr 1450 lebte, und Hans Folz, sein Zeitgenosse, seines Zeichens ein Bader. Von Beiden sind uns einige (wenn wir so sagen dürfen) Stücke erhalten, welche, wenn nichts weiter, so doch wenigstens gut sind, die Gattung im Allgemeinen zu characterisiren und uns eine unmittelbare Kenntniß dieser frühesten Anfänge der deutschen weltlichen Komödie zu gewähren. Aber Allerdings ist dies auch das einzige Interesse, das sie befriedigen; namentlich von ästhetischer Ausbeute; von künstlerischem Genuß kann bei ihnen keine Rede sein. Die Sprache ist zerstückt und hart, wie sie damals, bevor Luther mit gewaltigen Hammerschlägen die zerbrochenen Glieder wieder zusammenschweißte, in der That nicht anders sein konnte; die Composition völlig kunstlos, auf der äußersten Stufe dramatischer Kindheit; der Witz plump und einförmig; das Ganze, in seiner steifen, holzschnittartigen Manier, ein nur allzugetreues Abbild jenes allerdings sehr behaglichen, sehr friedfertigen, aber auch ebenso beschränkten, ebenso poesielosen Pfahlbürgerthums, das sich damals bereits in den deutschen Städten eingenistet hatte.

Wie das gesammte mittelalterliche Leben, so war endlich auch die mittelalterliche Dichtung, in ihrer letzten schließlichen Gestalt als bürgerlicher Meistergesang, verknöchert und zusammengeschrumpft zu einer leeren, inhaltlosen Form, einem pedantisch sinnlosen Geklingel, in welchem kein kleinster Hauch, kein leisester Funke mehr lebte von dem, was eigentlich die Grundlage aller Dichtung ist; menschliche Leidenschaft, menschliches Fühlen und Trachten.

Da gab die Wiedererweckung der classischen Literatur der Griechen und Römer, dieser wahren Repräsentanz alles echt Menschlichen, nicht nur neues befruchtendes Leben, sondern auch die künstlerische Form, welche bisher gefehlt hatte.

Die Eroberung von Konstantinopel durch die Türken (1453), die Vertreibung so vieler Gelehrten aus Griechenland, die Erfindung und Ausbreitung der Buchdruckerkunst in der 2. Hälfte des 15. Jahrhundertes begünstigten ungemein diese Wiederherstellung der alten Literatur. Nicht nur durch Uebersetzungen der Dramen des Terenz, (seit 1486), Plautus (seit 1511), Sophocles,

Digitized by Google

Euripides und Aristophanes, sondern auch durch Nachahmungen und eigene analoge Schöpfungen wirkten die Humanisten für die Ausbildung und Erweiterung des deutschen Theaters.

Dem volksthümlichen deutschen Drama geht ein gelehrtes lateinisches des Reuchlin, Celtes, Locher, Hegendorf u. a., wie es seit dem Ende des 15. Jahrhundertes an den Hofhaltungen der Kaiser und Fürsten, von Bischöfen und Prälaten, von Magistraten und Stadtbehörden aufgeführt wurde, sowohl vorauf, wie zur Seite. Auch diese lateinischen Nachbildungen trugen außerordentlich dazu bei, die Form des antiken Dramas, das heißt also überhaupt eine geschlossene, künstlerische dramatische Form zu verbreiten und Zuschauer, Darsteller und Dichter an ihre Regelmäßigkeit zu gewöhnen. Erst seit diese Nachahmungen und Uebersetzungen in Deutschland verbreitet werden, giebt es regelmäßig abgetheilte und gegliederte Stücke; die Eintheilung in Acte und Scenen selbst ist nicht älter, als die älteste deutsche Uebersetzung des Terenz, welche auch hiefür das erste Muster gab.

Zur Entwicklung der Schauspielkunst trugen die Schuldramen, Nachbildungen des Terenz, seit dem Ende des 15. Jahrhundertes, das Ihrige bei. Schon vor Reuchlin (der 1498 die **scenica progymnasmata** in Druck gab) hatte man angefangen, auf Schulen und Universitäten lateinische Komödien aufführen zu lassen, um die Schüler im Conversations-Latein zu üben. Auf allen Schulen interessirten sich seitdem die Humanisten für diese Sitte und man ließ sogar deutsche Stücke im 16. Jahrhunderte schon zu. Die eigentliche Aufgabe der mimischen Kunst jedoch, die Menschendarstellung, fand reichere Förderung in den volksthümlichen Elementen der Spruchsprecher und Fastnachtsnarren, deren freie und frivole Leistungen als das wahre A-B-C der Bühnendarstellung anzusehen sind. Diese Possenspiele bilden einen durchaus gesunden Anfang einer volksthümlichen Komödie, und verdienen als solche unsere volle Beachtung. Waren auch rohe Mißverständnisse, Zänkereien und Prügelscenen der Hauptinhalt ihrer Darstellungen — daher diese ganze Gattung in Frankreich denn auch kurzweg **Querilles** hieß, — so zeigt uns doch Molière, welcher Entwickelung diese Gattung fähig war. In Deutschland wurden die Fastnachtspiele der Handwerker in der That der Anfang einer neuen Bühnengestalt, sowohl was Raum der Scene als was Geist, Form und Inhalt der Darstellungen — gegenüber den kirchlichen Schauspielen, die stets nur Ueberliefertes wiedergaben — betrifft. Die rohe Ausgelassenheit Hans Rosenblüt's, um 1450, die magere Erfindung seiner possenhafter Scenen machte bald genug der Wärme und Fülle des Hans Sachs († 1576), Platz, der die Schauspielkunst aus den Fesseln des Moralitäts-ceremoniels befreite, und dem es zuerst auf Unmittelbarkeit und Gegenwart der Handlung, sowie auf Darstellung von Zuständen ankam.

Hans Sachs, der eigentliche Gründer des deutschen Theaters, überkam nicht nur die regelmäßig künstlerische Form, sondern in Folge der Reformation auch einen unendlich erweiterten, volksthümlichen Stoff. Die Zeit selbst, in der

Digitized by Google

Erwartung eines großen historischen Momentes, in der Spannung einer gewaltigen geschichtlichen Krisis, gewinnt ein dramatisches Ansehen; große, bedeutende Charactere, gewaltige Persönlichkeiten, wie Hutten, Sickingen, Luther u. a., erhoben sich in dramatischer Lebendigkeit auf dem bewegten Grunde der Geschichte. So auch drängt die ganze Literatur sich der dramatischen Form gleichsam entgegen; der Dialog, das lebendige Wechselgespräch in dramatischer Steigerung, wird die Lieblingsform der Zeit. Die großen schwerfälligen Abhandlungen der Gelehrten verpuppen sich in kleine witzige Dialoge, in volksthümlich kurzweilige Gespräche in denen die Fragen der Zeit mit Gewandtheit und Laune behandelt werden und die daher auch mit Leichtigkeit den Weg in die Masse des Volkes finden. Was vordem gefehlt, Characteristik der Personen und eigentlicher dramatischer Stoff, lieferte nun die Geschichte selbst: man brauchte die Zeit unmittelbar nur abzuschreiben und das bewegteste Drama war fertig. Es überging, wie die übrige Poesie, in den Besitz des Volkes. Wir haben es gesehen in seiner ersten anfänglichen Gestalt als geistliches Mysterium, sodann als weltlicher Schwank: die Reformation, die bisherigen Unterschiede zwischen Geistlichkeit und Weltlichkeit vernichtend, tritt in die Welt: und aus dem Dienste der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker tritt das Drama über in den freien unmittelbaren Dienst der Geschichte, als politisches, als Volksschauspiel.

Dieses großen Inhaltes, welches die Reformation dem Nationalbewußtsein gegeben, bemächtigt sich nun Hans Sachs, in weitester Ausdehnung ohne poetische Begabung, aber dadurch im höchsten Grade bedeutend, daß er den freien Ueberblick jenes begeisterten Zeitalters der Freiheit in seinen zahlreichen dramatischen Stücken erkennen läßt. In ihm hört der Gegensatz der blos geistlichen und der blos weltlichen Bühne auf, der Mensch in allen seinen Beziehungen wird Gegenstand der Dramatik. Hans Sachs ist nicht Mysteriendichter, er ist nicht Fastnachtsdichter, sondern er ist Dramatiker, der erste eigentliche deutsche Dramatiker, der biblische, mythologische, geschichtliche Stoffe und den Inhalt der deutschen Volksbücher gleich benutzte und dramatisch verarbeitete.

Hiermit war dem eigentlichen Volksdrama Raum und Feld gewonnen: ein Feld, von dem es nicht mehr verdrängt werden konnte, das der Nachahmung und Darstellung der nächsten Wirklichkeit. Zwar waren die Anfänge selbst bei Hans Sachs, trotz seiner Ueberlegenheit unter den Zeitgenossen H. Volz und P. Probst, noch schwach und roh; allein in den dramatisirten Novellen des Boccacio und den Nachbildungen der römischen und griechischen Stoffe, besonders aber in seinen Anordnungen für den Schauspieler, zeigt sich doch ein vollkommenes Verständniß der dramatischen und mimischen Aufgabe in ihren Grundzügen. Unter diesen Anordnungen fingen die bis dahin leblosen Gestalten der Schaubühne an eigenes Leben zu gewinnen, eigene Gefühle darzustellen, eigene Leidenschaften zu zeichnen. Von allen diesen mimischen Fortschritten fordert die Darstellung der „Griseldis," des „Antonius" und anderer Hans Sachs'schen Stücke schon ein bedeutendes Maß. Das volksthümliche Drama und die Darstellung menschlicher Zu-

Digitized by Google

stände, Gefühle und Leidenschaften war geboren. Hiermit stand denn auch die Einrichtung der ersten Schauspielhäuser in Deutschland in nahem Zusammenhang: die Fastnachtsposse zog nicht mehr von Haus zu Haus, wie zur Zeit Rosenblüt's und seines „Der Bock und der Bauer"; sie ließ die Zuschauer zu sich kommen. Das erste deutsche Schauspielhaus wurde 1550 zu Nürnberg errichtet; Italien und Frankreich hatten sie früher, denn schon Karl VI. errichtete das Théâtre de la Trinité 1442. Man spielte bei Tageslicht, die Bühne war bedeckt, der Zuschauerraum nicht; die Vornehmen nahmen auf den Seiten der Vorbühne Platz; an Decorationen und Apparat war Nichts vorhanden, nicht einmal ein Vorhang, und doch waren die Bühnen in Nürnberg und Augsburg für die Dauer gebaut, wie der Umstand beweist, daß in ersterer 1731, in letzterer 1775 zuletzt gespielt wurde. Gleichzeitig mit Sachs errichteten Schmelzel in Wien und Puschmann in Breslau Volksbühnen im Sinne ihres Meisters, dessen Einfluß während seiner ganzen Lebensdauer in Deutschland für die Bühne maßgebend war. Erfreulicher Fortschritt und „doch wie ärmlich und gering steht Deutschland, Thalia's jüngste Tochter, Italien mit seinem Trissino, Rucellai, Bibbiena, Spanien mit seinem Rueda, Navarro, de la Vega, Frankreich mit seinem Ronsard, Jodelle, Rotrou, und England mit seinem Green, Marlowe und dem jungen Shakspeare gegenüber!" Aus dieser bunten Gedankenwelt, von allen Seiten her auf Deutschland einwirkend, besonders aber an der Pflege der englischen Mutter sollte nun die dramatische Kunst in Deutschland erstarken; jedoch langsam und stets in einiger Entfernung von den voranschreitenden Völkern; denn im Drama wie in der Politik blieb Deutschland länger ein Kind als von seinen natürlichen Fähigkeiten zu erwarten stand.

Das Drama machte überdies Rückschritte in Deutschland. Nach der ersten begeisternden Heldenzeit der Reformation folgt die Zeit einerseits der dogmatischen Polemik, andererseits der encyklopädischen Gelehrsamkeit, der unruhigen, unfruchtbaren Vielwisserei.

Auch jenes Band der Begeisterung und des gemeinsamen vaterländischen Interesses, das eine kurze Zeit hindurch die gespaltene Nation verbinden zu wollen schien, löst sich noch einmal auf; wie vor der Reformation die Geistlichen, die Ritter, die Städte, so treten jetzt wiederum die Geistlichen, die Gelehrten, die Höfe sich gegenüber und streben nach der Leitung der Zeit. Da verliert die Dichtung den nationalen Inhalt; sie geht in Dienst bei der Fremde; es entsteht wieder ein geistliches und Schuldrama, ein gelehrtes und endlich ein höfisches Drama, bei aller Mannigfaltigkeit, in Ueberfülle der Erscheinungen, bei einer ganzen Herrschaar von Autoren und Sündflut von Stücken nicht Ein Dichter, nicht Ein Drama, aus welchem der lebendige Pulsschlag der Zeit entgegenklopfte: es sind Alles leere todte Schemen, formale Versuche, Uebungsstücke.

Das geistliche Drama hatte die Reformation in der Form der Mysterien und der geistlichen Allegorie überkommen, und diese Form veredelt und dem Inhalte durch unmittelbares Hereinziehen der damaligen praktischen Ent-

Digitized by Google

wicklung der deutschen religiösen Angelegenheiten ein erhöhtes wesentlich historisches Interesse verliehen. So wie nun die reformatorische Bewegung stille steht, so wie die Religion in den Punctationen und Symbolen und Concordien, Formeln der neuen Kirche, eine officielle Theologie, ein abstractes dogmatisches Gebäude wurde: so trat das religiöse Schauspiel wieder in die Mysterienform, nur daß diese protestantisch wurde, zurück; der Mensch, menschliche Leidenschaften und menschliches Verhalten gingen leer aus. Selbst in der Form verschwindet mehr und mehr die Einwirkung der classischen Muster und der Reformation, tritt mehr die Formlosigkeit, das rohe Zusammenwürfeln von Personen und Scenen, Decorationen und Maschinerien, wie bei den mittelalterlichen Mysterien wieder zu Tage. So schon 1560 bei dem „lustigen Spiele von Adam und Eva," bei welchem mehr als 100, 1571 bei dem „schön neu Spiel von Saul," bei welchem 600 handelnde Personen beschäftigt waren.

Auf das geistliche Drama folgte das Schuldrama, das aus den Bedürfnissen der Schule hervorging; die Knaben sollten durch das Memoriren dieser lateinisch geschriebenen Dramen Latein sprechen lernen. Die Keime dieses Schuldrama liegen schon in den Aufführungen lateinischer Stücke, welche die Humanisten des Reformationszeitalters mit ihren Schülern veranstalteten, nicht blos daß sie lateinisch sprechen lernten, sondern um das Alterthum in ihnen zu erneuern. Die eigentlichen Schuldramen finden sich schon von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an; sie wurden erst blos lateinisch gegeben, dann fing man an sie für die Angehörigen der Schüler, die sie aufführten, deutsch zu wiederholen, bald gab man sie nur deutsch. Die Stoffe nahm man aus der Bibel, aus den Classikern, dann überhaupt moralische Stoffe, besonders aus dem Schul- und Studentenleben. Diese Dramen, die deßhalb sehr reich an Personen sein mußten, weil alle Schüler dabei betheiligt werden sollten, haben keinen künstlerischen Werth, mit alleiniger Ausnahme des Zittauer Schulmeisters Christian Weise, der sie in die Literatur einführte. Ihre Blüte scheint ins siebzehnte Jahrhundert zu fallen, aber sie haben sich bis tief in das achtzehnte hinein erhalten.

Im katholischen Deutschland ging mit dem protestantischen Schuldrama das jesuitische Drama parallel mit einem außerordentlichen Aufwand für das Aeußere, für Decorationen, Maschinerie und Costüme, das bis zur Aufhebung des Ordens dauerte.

Dem Schuldrama folgte das gelehrte, das seine Eigenthümlichkeit durch die veränderte Stellung der Gelehrten erhielt.

Vom gelehrten und Hofdrama werden wir später reden.

Wir sind nämlich bei einem Ruhepunkte angelangt, wo es Zeit wird, einen Rückblick auf unsere ältere Theatergeschichte zu machen. Wir meinen den 1. Abschnitt oder die erste Epoche, in welche sich Alles zusammendrängen läßt, was von den Anfängen und Vorbereitungen des eigentlichen Theaters, insofern es durch Berufs-Schauspieler vorgestellt wird, zur Anschauung gelangt.

Digitized by Google

Erste Epoche
der Theatergeschichte Mährens und Schlesiens.

Vom Anfange bis zum Auftreten wandernder Schauspieler-Gesellschaften.

Folgen wir der vorhin skizzirten Geschichte der Anfänge des Theaters, so müssen wir sowohl die Armut von derlei Erscheinungen bei uns, als des bisher vorhandenen Geschichtsmaterials zugestehen. Die Sache ist auch leicht erklärlich. Mähren und Oester. Schlesien sind keineswegs reich an Erinnerungen, welche andern Ländern die Pracht und Heldenherrlichkeit der Turniere, fürstlicher Versammlungen und großer Feste, öffentliche Productionen wetteifernder Minne-, Meister- und Bänkel-Sänger, Fastnachtsspiele, Schwänke u. s. w. bieten.

Mähren erfreute sich keiner glänzenden Hofhaltungen, da seine über einzelne Provinzen (Brünn, Olmütz, Znaim, Lundenburg u. a.) oder das ganze Land gesetzten Herzoge und Markgrafen mehr appanagirte Prinzen des böhmischen Herrscherhauses waren, und seine Städte an Reichthum, Ansehen und im Verkehre keine hervorragende Stelle einnahmen. Seltene Erscheinungen waren so feierliche Turniere und Feste, wie bei den Fürsten-Zusammenkünften zu Iglau 1278 (Palacky's Geschichte Böhmens, 2. Th. S. 325), zu Brünn 1348 (Pelzl's Geschichte Carl IV. 1. Th. S. 212), 1364, 1459 und 1463 (d'Elvert's Geschichte Brünns, S. 114 und 145, und Eschenloer's Geschichte von Breslau, herausg. von Kunisch, Breslau 1827, 2. Bd. S. 214—219), zu Olmütz 1479, wo zur Feier des Friedens zwischen Wladislaw von Böhmen und Mathias von Ungarn neben orientalischer Prachtschau durch 15 Tage Turniere, Comödien und Bälle wechselten; (Eschenloer, 2. Bd. S. 400, Bonfin hist. Ungar. Dec. 4. lib. 6; Mailaths Geschichte der Magyaren, 3. Bd. S. 76), zu Iglau 1486 (Pessina Mars Moravicus p. 894), zur Huldigung in Olmütz 1577 (Hawlik's Taschenbuch für 1804, S. 3. u. ff.) u. a.

Auch den schles. Herzogen zu Troppau, Teschen und Jägerndorf fehlte es in der Regel zu sehr an Macht und Reichthum, um auf eine Weise auftreten zu können, welche für die Entfaltung künstlerischen Lebens hätte gedeihlich sein können. Die Breslauer Bischöfe, Herzoge von Neisse, hielten zu Breslau Hof.

Dennoch finden sich Spuren dramatischer Dichtkunst und Darstellung mannigfacher Art in dieser Epoche bei uns.

Ungeachtet des Vorherrschens des Deutschthums im 13. und 14. Jahrhungerte mehren sich die Produkte der National-Literatur (in böhm. Sprache) seit der Mitte des 13. Jahrhundertes ungemein. An ihrer Spitze glänzt ein Werk von unsterblichem Werthe, die Königinhofer Handschrift, welche unter Wenzel II., dem Freunde und Dichter deutschen Minnegesanges, gesammelt wurde. Außerdem sind aus dieser Zeit noch mancherlei Aufsätze in gereimten

Digitized by Google

Versen, eine böhmische Alexandreis, mehrere Legenden, lyrische, didactische, satyrische Gedichte verschiedener Art, und selbst das Bruchstück einer aristophanisch sowohl derben als witzigen Comödie, der Quacksalber oder Salbenkrämer (Marktschreier) vorhanden. (Palacky, Gesch. von Böhmen, II. 246, II. 2. Th. S. 40; Wocel, böhm. Alterth. S. 80; Jungmann, böhm. Lit. 2. Aufl., S. 18; mähr. Wanderer 1845, S. 143).

Im 14. Jahrhunderte waren in Böhmen Comödien oder Opern oder Pastorale bekannt, welche in böhmischer Sprache wahrscheinlich im Freien aufgeführt wurden.

Es waren dies, wie die späteren dramatischen Leistungen des 16. Jahrhundertes, größtentheils nur Uebersetzungen und Nachahmungen der lateinischen und deutschen geistlichen Schauspiele und Schuldramen. (Jungmann, S. 57, 65, 118, 119, 126, 140—142).

Die auch in Mähren, namentlich in Olmütz am Bischofssitze des gelehrten Bischofs Stanislaus Turzo (1497—1540), glänzend erwachte classische Literatur blieb auch bei uns nicht ohne wirksamen Einfluß auf die dramatische Kunst.

Es entstanden die Schauspiele der Dichter-Gesellschaften, wie z. B. das 1501 zu Linz bei der Dichter-Krönung durch Kaiser Maximilian, den Förderer der Wissenschaften, von 24 der ersten Gelehrten Wiens gegebene Schauspiel Ludus Dianae (Oester. Archiv 1835, Nr. 4).

Bedeutungsvoller sind aber die (unter dem Titel „Beanien" bekannten) Schulübungen der studierenden Jugend, welche im 16. Jahrhunderte aufkamen und besonders von dem neuen Orden der Jesuiten klug benützt wurden, um die Lehrsätze der katholischen Religion und Moral festzustellen, in den Unterricht Abwechslung und Reiz zu bringen, in der Geschichte, lateinischen Sprache und Redekunst zu üben, nicht nur die Jugend, sondern auch das reife Alter, hohe und niedere Stände sich geneigt zu machen und zur Wiederannahme der katholischen Religion vorzubereiten. Die frühesten bisher bekannten von den (Wiener) Schulcomödien sind Eunuchus von Terenz, Aulularia von Plautus, der rasende Herkules und das Abendmahl des Thyestes von Seneca, in der Universitäts-Aula vorgestellt, welche Celtes im J. 1486 in Druck legen ließ. Die Aeußerung des Wiener Rector Magnificus Puelinger vom J. 1502, daß weder er noch andere früher eine ähnliche Production sahen, zeigt auf eine spätere Entwicklung selbst der Schulcomödien in Wien. Eine zweite Universitäts-Gymnasiumscomödie von Celtes war das 1504 zu Wien, nach dem Siege über die Böhmen vor dem Kaiser und den sieben Churfürsten von 16 Schülern gegebene Schauspiel. (Oester. Archiv 1835, Nr. 49). Demselben folgten später andere. An dem Schauspiele „Voluptatis cum virtute disceptatio, welches 1515 in Gegenwart der designirten ungar. Königin Maria in der Schottenschule aufgeführt wurde, betheiligten sich als Mitspieler die Mährer Wenzel Haugwitz von Biskupitz, Adam von Lomnitz, dann Sigmund Straus und Sebastian Niderl aus Olmütz.

Digitized by Google

Es wurden in diesen Schulübungen weniger die gediegeneren Werke eines Plautus und Terenz (wie der 1534 in Prag aufgeführte miles gloriosus des ersteren oder Terenz's Phormio), noch weniger aber die Werke der alten italienischen und deutschen Dichter, als vielmehr weltliche Dramen, dramatisirte Heiligen-Geschichten u. dgl. dargestellt, wie die Trauerspiele, Comödien und Tragi-Comödien von der heil. Susanna, von Sauls Untergang und Davids Krönung, vom Vorzuge der Wissenschaften, der Streit zwischen Fleisch und Geist, der Tausendkünstler, der auferstehende Christus, Christus von den Hirten verehrt, der enthauptete Johannes, Judith, Adam, Johannes der Täufer, Samson, der geduldige Job, der keusche Joseph, der Besuch der heil. Dreikönige an der Wiege Christi, der heil. Wenzel, König Salomon u. s. w.

Diese Vorstellungen fanden sowohl als gewöhnliche Schulübungen, als bei feierlichen Anlässen, der Ankunft von Fürsten und hoher Personen, theils vor gewählten Versammlungen, theils bei großem Zudrange des Volkes Statt. Sie wurden meist in lateinischer Sprache gegeben und auch mit Gepränge, selbst mit Pracht ausgestattet, um der Schaulust gleichfalls Stoff zu bieten.

Die Väter der Gesellschaft Jesu wurden im österr. Staate 1551 zuerst nach Wien, 1556 nach Prag, 1567 nach Olmütz, 1572 nach Brünn u. s. w. berufen. Sie gebrauchten alsbald das erwähnte drastische Mittel des mittelalterlichen Schauspiels mit seinem sinnefesselnden, herzbezaubernden und eben darum volksbeherrschenden Elemente. Schon 1554 führten sie zu Wien in ihrem neuen Collegium am Hofe und zwar im Hofraume eine Comödie des Euripides, 1559 andere dramatische Vorstellungen, in Anwesenheit von 3000 Zuschauern, durch ihre Schüler auf. Die glänzendsten waren die sogenannten Kaiserspiele (ludi caesarei), welche unter Anwesenheit des kais. Hofes im Jesuiten-Collegium Statt hatten.

Diese Schulcomödien sind fast durchgehends in lateinischer Sprache verfaßt; nach dem Titel folgt jederzeit das Argumentum (kurze Inhalts-Anzeige), dann meistens das Präludium (allegorisches Vorspiel) und ein kurzer Scenen-Auszug; unter den Personen findet sich die Stimme Gottes, Jesus Christus dominus noster, die beata virgo (h. Jungfrau), Engel, Apostel, Heilige, Märtyrer und Märtyrerinnen, Tugenden, Untugenden, Fürsten aller Länder, Flüsse, Reiche und Welttheile u. s. w. personificirt. Die größere Anzahl hat nur Männerrollen, die wenigeren weiblichen in den andern wurden stets von studierenden Jünglingen vorgestellt.

Die Jesuiten (sagt Prutz S. 122) statteten ihre dramatischen Vorstellungen mit Allem und Jedem aus, was der Luxus der damaligen Zeit an prächtigen Costümen, an Decorationen, Verwandlungen, Maschinerien u. dgl. m. nur irgend gewähren, sogar nur fordern konnte. Es waren gleichfalls geistliche Spiele, mit biblischen Waffen: aber so versetzt bereits mit weltlicher Zuthat, so verbrämt mit heidnischer Mythologie, mit Oper und Ballet, so ganz berechnet auf Augenlust und Sinnenkitzel, daß unsere armen, puritanisch nüchternen Schauspiele (in akathol.

Digitized by Google

Ländern) wohl allerdings sehr dagegen in Schatten getreten sein werden. Und in der That: in diesen hohen, prächtig verzierten Hallen, unter diesen Marmorbildern, Gemälden, Vergoldungen, welche den Baustil der Jesuiten characterisirten, bei dieser Reihe edelster Namen, diesen Grafen- und Fürstensöhnen, welche das Programm unter den Darstellern, das heißt mithin unter den Jesuitenschülern nannte, vor diesem Publikum, unter das selbst Kaiser und Könige sich zu mischen nicht verschmähten: welche andere, welche glänzendere Gelegenheit hätte es gegeben, die Macht, den Reichthum, das Ansehen des Ordens vor Aller Augen siegreich zu entfalten und gleichsam in Einem Ueberblick, einer Probe gleichsam seine ganze Gewalt spielend anzudeuten, als diese jährlich wiederkehrenden theatralischen Vorstellungen? Wen ihre Predigten kalt gelassen, ihre Comödien gewannen ihn sicher; wer sich ihnen im Beichtstuhl verschlossen, vor den Zaubern dieser Bühne, vor der Pracht dieser Aufzüge, der Süßigkeit dieser Melodieen öffnete sich sein Herz. So ist diese Jesuitencomödie nicht nur für die Beurtheilung des Ordens selbst, so wie für die Culturgeschichte der betreffenden katholischen Länder ein nicht unerhebliches Moment: sondern auch speciell in der Geschichte des Theaters, wär' es auch nur um der Ausbildung und Erweiterung willen, die der eigentliche scenische Apparat der Bühne, Decorationen, Maschinen u. s. w. ihnen verdankt, schienen sie mir den Platz zu verdienen, den ich ihnen hiemit eingeräumt., Dagegen kann (in akathol. Ländern) von einer künstlerischen Bedeutung, von einem wirklichen und dauernden Einfluße auf die Entwicklung des Theaters selbst von Seite des Schuldramas eben so wenig eine Rede sein, als von jener des geistlichen Dramas. (Prutz S. 120) *).

Auch in Mähren waren diese Schuldramen gebräuchlich, Schulübungen, um das Gedächtniß zu schärfen, in der Sprache Latiums mehr Geläufigkeit und im Leben äußern Anstand zu gewinnen, und von den Vätern der Gesellschaft Jesu darauf berechnet, durch gelehrige Schüler Eindruck auf das Volk zu machen.

Schon im ersten Jahre des Bestandes gaben (1567) die Schüler des Olmützer Gymnasiums eine Comödie (**Philopaedia**) in des Bischofs Haus.

Im J. 1568 ergötzten sich der Olmützer Bischof und die Großen Mährens herrlich an der Comödie vom Patriarchen Joseph, welche diese Schüler aufführten.

Die feierliche Stiftung des Olmützer Seminars verherrlichte die mit großem Beifalle gegebene Comödie **Aulularia** von Plautus.

Das 1573 vorgestellte Schauspiel Hercules gefiel so sehr, daß es wiederholt werden mußte, und die, auf der Gesandtschaftsreise nach Polen begriffenen

*) Schlager, Wiener Skizzen 1839, S. 224—241, Prutz, S. 142—147; Voigt's Geschichte der Prager Universität; Prochaska, de saecularibus liberalium artium in Bohemia et Moravia fatis p. 296—297; Schottky's Beiträge zur Geschichte der frühesten Prager Schauspiele in der böhm. Museums-Zeitschrift 1828, 2. B., S. 393—434, 479—524 und 1829, S. 199—229 (nicht vollständig, reicht nur bis 1743); Schottky's Pragil. 206, 285—288, Vergleiche Huber's Beiträge zur Geschichte des geistlichen Schauspiels und der Autos sacramentales im Oester. Archive 1835, Beiblatt Nro. 38—42; Theater und Kirche von Alt, Berlin, 1847.

Digitized by Google

großen Staatsmänner Wilhelm von Rosenberg und der Oberstkanzler Wratislaw von Pernstein waren von dem Adel und Gelungenen der theatr. Darstellung der Jünglinge so eingenommen, daß der letztere zur Unterhaltung von Jünglingen seiner Herrschaften im Seminar auf Lebenszeit jährlich 400 fl. widmete.

Das neue Studienjahr 1573/4 wurde in Olmütz mit Reden, Disputationen und Spielen während dreier Tage eröffnet, Seneka's Thyestes auf dem Theater vorgestellt und Prämien vertheilt. Diese Art Studien-Eröffnung blieb von da an jährlich in Uebung (Schmidl hist. Soc. Jesu I. 248, 265, 296, 344).

1576 spielten Studenten und Handwerker die Comödie Adam und Eva im Bischofshofe zu Breslau. (Menzel schles. Gesch. II. 337).

1581 kam das fünfactige Schauspiel Tobias zu Olmütz heraus.

Als König Mathias 1608 die Huldigung zu Brünn empfing, ergötzte er sich mit den Ständen an dem bei den Jesuiten durch ihre Schüler aufgeführten Drama vom Kaiser Leo (Bibl. Cerroniana III. 96). Die Schutzengel von Mähren, Oesterreich und Ungarn, unterstützt von sieben andern, erschienen unter der Anführung des heil. Michael und der Landespatrone Leopold, Stefan und Wenzel als die Handelnden des Prologs und Epilogs, während 14 andere Personen 3 Acte und 8 Scenen, dieses, nach unserm heutigen Geschmacke langweiligen Dramas ohne Witz und Salz, selbst ohne Zierlichkeit der Sprache, den befriedigten Zuhörern und Zuschauern vorführten. (Dudik, Mährens Geschichts-Quellen I. 182).

In der Olmützer Bibliothek befinden sich Comödien von der heil. Magdalena, Lazari und Marthä Schwester vor, die in 5 Acten zusammen mit 36 Scenen zu Ehren des Cardinals von Dietrichstein 1613 von 64 Personen am Brünner Gymnasium gehalten wurden. Sie sind lateinisch in Handschrift, der Inhalt deutsch zu Olmütz bei Paul Schramm 1613, 4. gedruckt.

Unter den Festlichkeiten zur Zeit, als der neue Markgraf Ferdinand II. 1617 die Huldigung zu Brünn und Olmütz empfing, gefielen ihm die von der studierenden Jugend aufgeführten Schauspiele St. Stefan, König von Ungarn, und St. Eduard, der aus dem Elende auf den Thron zurückgerufene König von England, so sehr, daß er die auf ihn passenden vielen Inschriften abschreiben und sich nach Grätz bringen ließ. (Schmidl hist. Soc. Jesu p. 45—47, Pubitschka X. 510. Ueber die zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. in Gratz gegebene Jesuiten-Comödien S. Hurter, Ferd. II., 2. Th., S. 18—21, 28—30)

Als Wenzel Wilhelm Popel von Lobkowitz 1616 die Hochzeit mit der Freiin Margareth Franziska von Dietrichstein, Nichte des Olmützer Bischofs und Cardinals Dietrichstein, zu Kremsier feierte, führten Studenten der Olmützer Universität die lat. Komödie Tobias junior (gedruckt zu Olmütz bei Georg Handl, 1616, 43 Bl. 4), auf.

Zu Znaim feierten die Jesuiten ihre Einführung mit der Schulcomödie: des heil. Michael Sieg über den Lucifer, welche die Gymnasialschüler dem Stifter des Collegiums Michael Adolf Grafen von Althan mit großem Pompe gaben (1625).

Digitized by Google

Als die Troppauer Stände dem Herzoge Carl Eusebius von Lichtenstein (1632) huldigten, verherrlichten die Jesuiten dieselbe durch eine von ihren Schülern aufgeführte Comödie. (Ens Oppaland, 2. Th. S. 128).

Diese Comödien oder Dramen erhielten sich durch zwei Jahrhunderte, bis kurz vor Aufhebung der Jesuiten (1773), nämlich bis zum J 1765, wo sie auf Anordnung der Regierung, das Lesen oder Declamiren von Reden oder academischen Uebungen der Schüler der Rhetorik oder Poesie ersetzten. (**Moravetz hist. Moraviae II l. 496**).

Auch in böhmischer Sprache wurden seit 1534 einige Schuldramen aufgeführt; selbst die Jesuiten gaben, obwohl seltener, theatralische Vorstellungen in derselben. Sie selbst erzählten, sie hätten sich mit der, unter großem Zulaufe und mit dem allgemeinsten Beifalle 1567 zu Prag aufgeführten böhmischen Tragödie, der heil. Märtyrer Wenzel, geschrieben von P. Nicolaus Salius, bei dem Volke weit mehr als mit allen Predigten empfohlen. (Schmidl I. 229; Jungmann S. 118—119, 126, 140—142).

Die schreckliche Geißel des dreißigjährigen Krieges äußerte, wie auf die Verödung des Landes, die Zerstörung der Nationalität, die Verwilderung der Sitten, die Vernichtung geistiger Cultur, so auch auf die literärischen Beschäftigungen und die Ausbildung der Jugend ihre unseligen Folgen.

Die Geschmacklosigkeit machte sich immer mehr geltend und zwar insbesondere bei den Jesuiten-Schauspielen von 1620—1774, an welchen die Prager Universitäts-Bibliothek ganze, an Geistesarmuth reiche Sammlungen besitzt, die durchaus keine wissenschaftliche Ausbeute geben. Nichts ist matter und wässeriger als diese Schulcomödien, die größtentheils auch in einem wahrhaft barbarischen Latein geschrieben sind, bei dem Einstudieren und den Proben viele kostbare Zeit raubten und dennoch nur wenigen Begünstigten Gelegenheit darboten, mit einigem Anstande öffentlich vor einer großen Volksmenge aufzutreten. Selbst Cornova, ein Jesuit, gibt zu (die Jesuiten, als Gymnasial-Lehrer, Prag 1804, S. 116), daß nicht ein guter Plan, eine treffende Schilderung der Charactere, ein passender, rein lateinischer Dialog, sondern der Anzug der spielenden Personen, die Decoration, Theater-Veränderungen, Maschinerien, Tänze und etwa ein allegorisches Vorspiel den Ausschlag gegeben haben (Schottky S. 523).

Die Schuldramen waren jedoch nicht ausschließendes Eigenthum der Jesuiten. Auch auf den Gymnasien der Piaristen, welche sich mit den ersteren in den Schulunterricht theilten, wurden von der studierenden Jugend dramatische Vorstellungen gegeben. So führte die Jugend des Gymnasiums zu Weißwasser im Oester. Schlesien zu Ehren des Gründers Jakob Ernst Grafen von Lichtenstein-Castelkorn, Bischofs zu Seccau, 1729 den **Pomponius Atticus honores fugiens honoribus auctus** auf. Das **Argumentum** und die **nomina Actorum** wurden zu Neisse gedruckt.

Weniger als diese Schul- oder Jesuiten-Comödien gediehen bei uns die deutschen Volksschauspiele, da sie das Streben, die katholische Religion

Digitized by Google

aufrecht zu erhalten, und der durch Intoleranz erzeugte Religionshaß nicht mehr aufkommen ließen.

Ferdinand I. setzte (1528) die Todesstrafe auf das Führen sectischer verbotener Bücher, machte den Bücherdruck von behördlicher Bewilligung abhängig, verbannte die Landfahrer, Singer und Reimsprecher („mancherlei leichtfertig Volk, die sich auf Singen und Sprüch geben und darin den geistlichen und weltlichen Stand verächtlich antasten"), jedoch ausgenommen diejenigen, welche Meistergesang singen (österr. Polizei-Ordnung v. 1552).

Jedoch erscheinen in Wiens Theatergeschichte des 16. Jahrhunderts neben lateinischen Comödien (z. B. außer den Jesuiten-Dramen seit 1554, 1571 de resurrectione Domini) auch deutsche Schauspiele, die sich unter dem toleranteren Maximilian II. zuerst aus den Schulen in das geschlossene Bürgertheater wagten. Unter den Religionswirren, dem Waffengetümmel und Kriegszurüstungen gegen die Türken nahm der Stadtrath die verschüchtert gewesenen Musen des Dramas, der Tonkunst und des Tanzes (unter dem Namen Springen damals bekannt) während der heftigsten Conflicte zwischen der katholischen und protestantischen Bevölkerung in Schutz, bis im J. 1604 das letzte Privattheater im Rathhause Statt hatte. In der Rathsstube und, als diese für die Zahl der geladenen Zuschauer bald zu klein wurde, in dem 1562/3 neu gebauten Bürgerzeughause führten die Stipendiaten der Rosenburse, Spielmänner (Theaterunternehmer, auch Pritschenmeister genannt), Niederländer (Personen, die ein Theaterstück in plattdeutscher oder französischer Sprache aufführten und in Wien schon 1561 vorkommen) und andere Fremde, so wie Einheimische, dann die Schüler und Singerknaben von St. Stefan vor ausgewählter Gesellschaft und selbst in Gegenwart des Hofes Comödien, Tragödien, Sprünge u. a. auf, wie 1553 den Homulus, 1568 die deutsche Tragödie: „von den sechs Kempffern" von Hans Sachs, 1568 die deutsche Comödie von der Geburt Christi, von Benedict Edelpöth. Der Hans Sachs Wiens, der Schulmeister Wolfgang Schmälzel gab, um dem tollen Fastnachtstreiben entgegen zu wirken, mit seinen Schülern (1540—1551) jährlich eine „lehrreiche Comödie" in deutscher Sprache vor dem Hofe und dem Volke, wie Acolast, Judith, die Aussendung der Apostel, die Hochzeit zu Canaan, David und Goliath, der blindgeborne Sohn, Samuel und Saul u. a. (Schlager, Wiener Skizzen 1839 S. 203—230, 299—310, öster. Archiv 1835, S. 36).

Von einem deutschen Volksschauspiele in Mähren aus jener Zeit ist uns nichts bekannt und es dürfte, bei dem überwiegenden Vorherrschen der böhmischen Sprache und Literatur, kaum eine bedeutende Rolle gespielt haben. Ganz verdrängt scheint es jedoch, wenigstens in den größeren Städten Brünn, Olmütz, Iglau, Znaim, u. a. wo sich das deutsche Element behauptete, nicht gewesen zu sein. So enthalten z. B. die Stadtbücher der einst weit wichtigeren Stadt Znaim mannigfache Notizen, wie über das Vogelschießen der alten und neuen Schützen, über das erste Hacken- und Büchsenschießen, das Freischießen um einen Bock am jährlichen Kirchtage zu Wolframskirchen, über das Bierglöcklein u. a., so auch

Digitized by Google

über die Spielwiese, über Adventfeste und Faschingsmummereien, über Comödien-Vorstellungen durch die beiden städtischen Schullehrer, über Vorstellungen religiöser Scenen durch Bilder und Figuren von reisenden Gelehrten und andern Festlichkeiten. (Boczek's Reisebericht für 1844, Ms.).

Eine Art Mysterium mag es gewesen sein, zu welchem sich das Volk in Iglau am Sonntage nach Fronleichnam 1513 vereinigte, welches aber so unglücklich endigte, daß eine schreckliche Feuersbrunst fast die ganze Stadt in Asche legte. (Böhm. Mus. Zeitsch. 1828, Nov. S. 398, Dez. S. 482, Palacky's Gesch. von Böhmen II., 2. Th., S. 40.).

Passionsspiele oder Charfreitags-Processionen d. i. die von Bürgern und der Schuljugend in öffentlichem Umgange figürlich dargestellte Leidensgeschichte Jesu waren auch bei uns üblich. Sie wurden z. B. 1574 in Gegenwart des Bischofs zu Olmütz, (Olmützer Chronik, Ms.) und im 17. und 18. Jahrhunderte gewöhnlich zu Iglau (und wohl auch anderwärts) vorgestellt, bis sie 1736 und bleibend 1759 untersagt worden sind. (Meine Gesch. v. Iglau S. 377; vergleiche Schlager, Wiener Skizzen 1836, S. 16—24).

Weniger gehören hieher die, schon im 14. Jahrhunderte in Böhmen und Mähren entstandenen und besonders im 16. Jahrhunderte in der Blüthe gewesenen Literaten-Gesellschaften und die (zu Iglau, Trebitsch, Großmeseritsch, Pirnitz u. a. bestandenen) Genossenschaften der Meistersänger *), da dieselben, gefördert durch den religiösen Schwung, welchen die Religionsbewegungen den Gemüthern eingeprägt hatten, die Verherrlichung des Gottesdienstes, die Aufrechthaltung und Beförderung des Gesanges, besonders des Kirchengesanges, die Verbreitung der Andacht und Menschenliebe vorzugsweise zur Absicht hatten. (Prochaska, Misc. d. böhm. u. mähr. Lit. I. 418—425; Rieger, Materialien zur Statistik Böhmens, 10 H. (1790) S. 172 — 184, 286 — 290; Jungmann S. 57; meine Gesch. von Iglau S. 13, 235 — 241; Wolny's Topogr. von Mähren).

In Schlesien waren deutsche Comödien — deren zuerst im J. 1522 erwähnt wird — ein sehr beliebtes Volksvergnügen. Ihr Stoff war mit wenigen Ausnahmen der Bibel entnommen. Die dramatischen Dichter gingen größtentheils aus der Mitte des Volkes hervor z. B. Hans Kurtz, der Leinwandreißer, 1582, Adam Puschmann aus Görlitz, ein Schuster, später Cantor, bis 1600, Hans Sachsens Schüler und Freund. Häufig führte man in Privathäusern theatralische Vorstellungen auf; zu feierlichen Schulacten gehörten regelmäßig Schauspiele, welche die Lehrer selbst schrieben. Doch zogen auch englische Comödianten damals in Schlesien herum. (Dessen Entwicklung, von Wuttke, Leipzig 1842, I. 231).

*) Nach Grimm (über den Meistergesang S. 128) blühte derselbe im 14. Jahrh. zu Mainz, Straßburg, Colmar, Frankfurt, Würzburg, Zwickau, Prag; im 15. zu Nürnberg, Augsburg; im 16. zu Regensburg, Ulm, München, in der Steiermark, Mähren, zu Breslau, Görlitz bis nach Danzig.

Digitized by Google

Markgraf Hans Georg feierte 1610 sein Beilager mit der Herzogin von Würtemberg durch ein künstliches Feuerwerk, schöne Aufzüge, und sonst allerlei denkwürdige Inventionen, auch Ritterspiel u. dgl.; 1611 gab er dem Könige Mathias ein großes ritterliches Rennen nach dem Ringel und Quintanen. (Schickfuß, schles. Chronik II. Buch, S. 144).

Als im Laufe und besonders gegen den Ausgang des 16. Jahrhundertes die gelehrten Spiele als academische und Schulcomödien förmlich ständig wurden, bildeten sich gewisse Gesellschaften oder, wie man sie in jener Zeit hieß, Banden, die sich zur gewerbsmäßigen Ausübung ihrer Kunst vereinigten und herum wanderten. Die frühesten nachweisbaren Spuren dieses eigentlichen Schauspielwesens stammen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhundertes. (Aber schon in dem Entwurfe eines Sitten- und Luxusgesetzes für das deutsche Reich vom J. 1524 erscheint ein Artikel: von den Schauspielern. Buchholz, Ferdinand I., 2. Th., S. 41). Insbesondere waren die englischen Comödianten schon vor dem Jahre 1595 in Deutschland bekannt, in den ersten Jahrzehenden des 17. Jahrhundertes schon völlig eingebürgert.

Am erzherzoglichen Hofe zu Gratz gaben „engelländische Comödianten" unter der Leitung J. Spencer's, der als Katholik sein Vaterland hatte meiden müssen und einer der berühmtesten Bandenführer wurde, schon zu Anfang des 17. Jahrhundertes eine Reihe von Vorstellungen. (Hurter, Ferdinand II., 3. Th., S. 313), insbesondere täglich im Winter 1607/8 (eb. 4. Bd., S. 156).

Bei dem allgemeinen Landtage der böhm. öster. Länder zu Linz im J. 1614 führten welsche Comödianten eine schöne und ansehnliche Comödie auf. Außer diesen waren Ringelrennen, Tanz, Musik, Banketts, Jagd u. a. die gewöhnlichen Vergnügungen der Fürsten und des hohen Adels. (Archiv für öster. Gesch. Quellen 1850, S. 349—355).

In Wien erscheinen zuerst die Comödianten Barthelme Ibele 1613 und Heinrich Schmidt 1616 als deutsche Theaterunternehmer fremder Herkunft. (Schlager, Wiener Skizzen, 1839, S. 249—250.

Die früheste Spur wandernder Comödianten in Mähren fällt auf das Jahr 1617, kurz vor dem Ausbruche des dreißigjährigen Krieges. Es hat sich nämlich eine Recommendation des Erzherzogs und Breslauer Bischofs Carl (ddo. Neisse den 18. März 1617) erhalten, in welcher er „engelländische Comödianten, welche noch zu Lebzeiten seiner Mutter zu Grätz ihre Comödien ganz ehrbar und züchtig, zu ihrer Allergnädigstem Gefallen und Vergnügen verrichtet und nun aus Polen, wo sie bei Ihrer königl. Würden einige Monate erhibirt hätten, mit königl. Recommendation und guten Zeugnissen angekommen wären," dem Cardinale und Olmützer Bischofe von Dietrichstein zu dem Ende bestens empfiehlt, damit dieser ihnen erlaube, „in seinen Städten ihre Geschicklichkeit und **comicos actus** zu exerciren." (Im Olmützer erzbischöfl. Archive).

Es ist unentschieden, ob es National-Engländer waren, welche die Darstellungen in englischer Sprache gaben (?), oder Deutsche, welche beider Sprachen

Digitized by Google

mächtig und fähig waren, die englischen Originale ins Deutsche zu übersetzen, oder ob der Name der Comödianten blos von den ins Deutsche übertragenen englischen Stücken hergeleitet wurde, oder ob es nur ein Modenamen war.

Dies ist jedoch gewiß, daß schon diese dürftigen Vorläufer des englischen Drama (aus der Zeit vor Shakespeare), welche durch die erwähnten Comödianten nach Deutschland verpflanzt wurden, allem demjenigen, was das deutsche Theater bisher aus sich selbst hervorgebracht hatte, an eigentlicher künstlerischer Kraft, an Bühnenwirksamkeit und theatralischem Leben unendlich überlegen waren. Namentlich was den deutschen Stücken dieser Zeit durchgehends mangelt: Stärke der Leidenschaften, Mannigfaltigkeit der Charactere, Verständniß und glückliche Ausführung tragischer Situationen, überhaupt alles Ergreifende, Erschütternde, Grausenhafte ist in diesen englischen Stücken reichlich, vielleicht nur zu reichlich vorhanden — und eben dadurch sind sie von erheblichstem Einfluße auf unser eigenes Theater geworden. Freilich war derselbe von der Schattenseite dieser Stücke begleitet.

Die englischen Comödianten brachten die englischen Bühnenmanieren und altenglische Stoffe mit; die Figur des „Pickelhäring" gehörte ihnen an. Shakspear'sche Stücke besaßen sie nicht. Nächst dem Gebiete der Staatsaction erfuhr nun die Posse durch diese zur „Kurzweil" berufenen Schauspieler besondere Förderung. Der Schalksnarr, der noch bei Hans Sachs in mannichfachen Characteren erschien, nimmt mehr und mehr eine bestimmte Gestalt an, als Bote, Knecht Rubin, als Eulenspiegel, Esop, Hans Wurst, Hans Hau u. s. w. Die vielgestaltige Menschendarstellung gewann hierbei nicht, so wenig wie durch die eingelegten Gesänge nach bekannten Tönen, Melodien, z. B. des englischen Roland, oder: „Apollo ging spazieren" u. s. w. Im J. 1624 erschien schon eine ganze Sammlung englischer „Comedi- und Tragödie-Spiele, sampt dem Pickelhering," unter welchen z. B. „Titus Andronicus, Tragödie in sieben Acten" in ganz Deutschland großen Beifall fand. Die blutige Roheit dieser Darstellung ist unsaglich, alle moralische Tendenz war aufgegeben; dem rohen Publikum durch Roheiten zu gefallen war die Aufgabe dieser Schauspielerbanden. Dabei wurde nicht wenig auf Illusion und Decoration gerechnet; so mußte z. B. das Kopfabschneiden durch angebrachte Blasen mit Blut natürlich gemacht werden; ein „Mordspectakel" war bei jeder Staatsaction unerläßlich. Verwilderung und maßlose Leidenschaft in poesieloseſter Sprache bildeten den Character dieser sogenannten englischen Tragödien. Dabei tritt in sprachlicher Hinsicht schon jene elende Coquetterie mit den Fremden hervor, an deren Ausrottung wir nach 200 Jahren noch arbeiten.

Diese und andere Anregungen, welche das deutsche Theater von dem Muster des englischen in dieser Zeit etwa haben mochte, konnten jedoch für's Erste zu keiner Reife gelangen. Denn es bricht nun der dreißigjährige Krieg (1618—1648) herein, auf lange Zeit jeden Ueberrest volksthümlichen Lebens, volksthümlicher Bühne vernichtend. Wie die Wellen sich endlich wieder zu ver-

Digitized by Google

laufen anfangen, ist die ganze Zeit, die ganze Welt eine andere geworden: die letzten Reste nationalen Lebens sind zersplittert und es beginnt statt dessen jene höfisch gelehrte, fremdländische, antinationale Epoche, jene Epoche der Knechtschaft und der Selbsterniedrigung, welche auch das deutsche Theater auf lange Zeit in ihre Bahnen zwingt.

Wenn vordem das classische Alterthum durch seine Fülle lebensvoller, echt menschlicher Ideen befruchtend, die Abstractionen der mittelalterlichen Welt verdrängend, gewirkt hatte, so erstarrte und verdarb nun dieser ursprünglich humanistische Trieb und in demselben Grade hörte das classische Alterthum auf, durch seinen Inhalt zu wirken: und nur die Form, die regelmäßige, elegante, aber auch die abstracte, leb- und inhaltlose Form blieb übrig. Dieser wendeten die Gelehrten des 17. Jahrhundertes ihre ganze Thätigkeit, empfangend und wiedergebend zu; darum neben der Antike selbst, ja zum Theile noch höher als diese, schätzen sie diejenigen neueren Literaturen, welche diesen Durchgang durch die Form der Alten bereits gemacht hatten und stellen dieselbe, namentlich die holländische, ferner die italienische und schließlich und hauptsächlich die französische, als Muster und Vorbilder des deutschen Geschmackes, insbesondere der deutschen Dichtung auf.

Opitz († 1639), der Stifter dieser ganzen philologischen Schule, würde durch seine Übersetzungen fremder Muster für das deutsche Drama maß- und mustergebend, durch die Antigone des Sophocles und die Trojanerinnen des Seneca leitete er die Nachbildung der antiken Tragödie, durch die italienische Daphne die höfischen Fest- und Singspiele ein. Seitdem er die classische Metrik, die Silbenmessung nach antikem Muster eingeführt und dadurch eine bestimmte, lehr- und lernbare, vorgeschriebene Technik geschaffen hatte, wird die Poesie als etwas rein Formales, Conventionelles, Aeußerliches betrachtet; nicht mehr der lebendige Inhalt, die Macht der Empfindung, die Wahrheit des innerlich Erlebten soll den Dichter machen, sondern es genügt schon der wohlgemessene Vers, die erlesene nach antiken Mustern duftende Phraseologie, die glatte, zierliche, gelehrte Form.

Gryphius († 1664) ahmte in einer gewissen Fertigkeit der dramatischen Technik, in einer gewissen Kunst in der Anordnung des Stoffes, in der Art von Instinct für einzelne dramatische Situationen und Conflicte, hauptsächlich aber in einer gewissen gelehrten Fülle und pathetischen Eleganz der Sprache, welche sich besonders in den Chören, einem sehr wichtigen Bestandtheile der damaligen Tragödie, entfaltete, den Holländern glücklich nach. Allein was eigentlich den Dramatiker macht, die Kraft der Charakteristik, die Gewalt der Leidenschaft in ihrem unmittelbarsten, glücklichsten Ausdrucke, daran fehlt es ihm gänzlich; seine Figuren, Trotz des glänzenden Pompes der Rede, mit welchem er sie ausstattet, Trotz dieser überschwenglichen, bauschigten Rhetorik, mit der er uns ihre Leiden und Leidenschaften auseinander zu setzen sucht, sind sie dennoch des Lebens baar und vermögen kein wirkliches Interesse zu erregen. Doch bricht noch mitten durch den gelehrten Pomp, die Unwahrheit seiner Sprache, die Leblosigkeit seiner Charac-

Digitized by Google

tere nicht selten sogar eine gewisse Naivetät, eine gewisse ursprüngliche Frische des Wesens hervor, zumal in seinen Comödien.

Dagegen ist der Name Lohenstein's († 1683) für den Schwulst, die Ueberfülle von Bildern, das carrikirte Pathos wahrhaft typisch geworden; von seinen italienischen Mustern, namentlich von Marino, dessen unwahre, überschwengliche Ausdrucksweise dazumal alle übrigen Literaturen, mehr oder weniger, angesteckt hatte, stammen jene schielenden Gleichnisse, jene spitzfindigen Antithesen, jene schreienden, bunten Farben, jene Gedunsenheit der Gedanken, wie der Sprache. Diesem Schwulst zur Seite geht in den Tragödien des bescheidenen, friedlichen Lohenstein ein unglaublicher, merkwürdiger Blutdurst; er schwelgt ordentlich im Blut und Mord und allen scheußlichsten Verbrechen. So war das gelehrte Drama beschaffen.

Diese Dichter, bei denen die Form den Inhalt bereits völlig verschlungen hatte und die man nicht würdigen, ja nicht einmal verstehen konnte, ohne eine Masse gelehrter, künstlicher Voraussetzungen, mußten sich ihr Publikum anderwärts als bei dem Volke suchen. Sie wandten sich den Höfen zu.

Wie diese das Drama in Unnatur, Pomp und Schwulst erhielten, so bildete es sich bei den Höfen hauptsächlich in drei Formen zum höfischen Drama aus. Es entstanden nämlich erstens das allegorische Festspiel, voll maskirter politisch-historischer Beziehungen und Servilität, dem politisch galanten Romane dieser Epoche entsprechend, zweitens das Schäferspiel, eine neue Erfindung gerade während den Greueln des dreißigjährigen Krieges, welche wegen des Gegensatzes der Naivetät, des unschuldvollen, natürlichen Wesens dieser Schäfer- und Schäferinnen zum Hofleben sehr ansprach, drittens die Opern (die erste deutsche, Daphne von Opitz, wurde 1627 in Dresden aufgeführt), die Wirthschaften oder Hofmaskeraden, bei denen in der Regel der fürstliche Wirth selbst nebst seiner Gemalin sich als Schenkwirthe, als Brautältern einer Bauernhochzeit oder dgl. verkleideten, die Hofleute aber Wirthshausgäste, Bauern und Aehnliches darstellten und in dieser Gestalt vom fürstlichen Paare bewirthet wurden, — also ein scheinbares Heraustreten aus den Schranken des Hoflebens — endlich das, seit dem dreißigjährigen Kriege in Deutchland einheimische Ballet.

In diese Kreise also zerfiel die damalige dramatische Welt. Die Geistlichen hatten ihre Mysterien und Schulstücke, die Gelehrten ihre gelehrten Dramen, die Höfe und reichen Handelsstädte ihre Opern, ihre Maskeraden und Ballets: was hatte aber das neugierige und schaulustige Volk, die eigentliche große Masse?

Da dieses nicht fähig war, sich eine eigene Bühne zu schaffen, folgte es dem allgemeinen Zuge des Lebens an den Höfen, welche die Sitze fürstlicher Macht und fürstlichen Glanzes, zugleich die allgemeinen Ziele alles Drängens und Treibens, die wahren Brenn- und Mittelpuncte aller Cultur, aller Bildung, aller künstlerischer Bestrebungen geworden waren.

Vergessend jene einfachen, jene ungeschickten, aber lebenswahren, aber volks-

Digitized by Google

thümlichen Gebilde, mit denen ehemals Hans Sachs seine Zeitgenossen belustigt hatte, wurde die große Masse des Volkes, unfähig sich eine eigene Bühne zu schaffen, gleichfalls lüstern nach dem Schwulste der Tragödien, nach dem Prunke großartiger Festspiele, nach der üppigen Pracht der Opern und Ballete und dem ganzen übrigen Spectakel, der damals bereits die Höfe der Fürsten, die Städte der Bürger erfüllte.

Und so ist in der That die Volksbühne des 17., bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, nichts Anderes, als die carrikirte, gleichsam die ins Grobe übersetzte höfisch gelehrte Bühne: ein Wechselbalg möchte man sagen, eine phantastische Unform, zusammengesetzt aus den Trümmern ehemaliger hochtrabender Tragödien, prächtiger Opern, glänzender Ballete, eine Armensuppe, zusammengebraut aus dem Abfalle fürstlicher Tafeln, den Ueberresten vornehmer Vergnügungen: eine Hütte statt der goldverzierten Bühne, ein Stall statt eines Opernhauses, Goldpapier statt echter Tressen, kreischende Trunkenbolde statt kunstfertiger Sänger, ja Puppen endlich und hölzerne Maschinen statt lebendiger Darsteller: aber immer doch in beiden derselbe Inhalt — oder richtiger, dieselbe Inhaltlosigkeit!

Allein! wenn auch nicht eine eigene dramatische Gattung, so schuf sich die große Masse eine eigene dramatische Figur, die komische Figur des deutschen Theaters, den Hanswurst. Einer Staatsverfassung, einer Bildung, einer Literatur gegenüber, an der das Volk keinen Antheil hat, die nicht sein eigen ist, die es nicht kennt, nicht innerlich besitzt, rettete es sein Bewußtsein in die Maske des Narren, in welcher dasselbe überall dabei sein wollte, in dessen spaßhaften Einfällen, Brutalitäten und Tölpeleien es überall gleichsam seine Faust in der Tasche machte, gegen die fremde gelehrte Bildung, die unnatürlich höfische Sitte, die geflissentliche Verschrobenheit des gesammten geselligen Lebens Protest einlegte, und sollte es nur durch ein Schimpfwort, eine Unfläterei, eine Zote sein, die es, voll komischen Uebermuths, hineinwarf in den Pomp der Tragödie, die zierlich gedrechselten Redensarten des höfischen Spieles, sogar in die Cadenzen und Triller der Oper.

Diese komische Figur, schon in den ältesten geistlichen Spielen, in den Mysterien selbst bemerkbar, in Deutschland schon und zuerst von Luther (der gegen sie eiferte) mit dem Namen des Hanswursts bezeichnet (1541), erhielt seinen Namen durchgängig von irgend einer nationalen Speise, einem Lieblingsgerichte des gemeinen Volkes. So haben die Italiener ihren Signor Maccaroni, die Engländer ihren Jack Pudding, die Franzosen ihren Jean Potage, die Deutschen neben dem Hanswurste, einen Hans Pickelhäring (auch von den Holländern so genannt), Hans Knappkäse u. s. w. Es ist also das allergemeinste, das ursprüngliche, derbste, realste Bewußtsein, das sich in diesen Figuren verkörpert: ein Bewußtsein, so allgemein, so ursprünglich, zugleich so roh, wie der Trieb der Nahrung, die Lust an jenen derben, volksthümlichen Speisen, deren Namen sie führen. —

Digitized by Google

Der Conflict nun dieses allgemeinsten, unmittelbarsten Bewußtseins, im Gegensatze zu den fremden, unverstandenen Elementen eines complicirteren Zustandes, einer ausschließlichen, feineren Bildung, ist die wahre Quelle, ihn durch fröhliches Gelächter zu lösen, sich durch Spott- und Witzworte an ihm gleichsam zu rächen, der Zweck und die Aufgabe dieser komischen Figuren.

Aus der Combination dieser beiden an sich so widersprechenden Elemente nun, dem volksthümlichen Bewußtsein in Form der abstracten komischen Figur und der Nachäffung der höfischen Spiele, speciell jener großen historisch politischen Allegorien, und Feststücke, so wie jener stelzfüßigen, blutdürstigen gelehrten Tragödien, von denen früher die Rede gewesen, entstand jene barocke, zwitterhafte Gattung, in deren colossaler Formlosigkeit, wie in einem verzehrenden, wogenden Strudel, alle übrigen Gattungen sich auflösen, die wir aber zugleich, insofern nämlich in diesem Zeitalter von einer Volksbühne überhaupt gesprochen werden kann, in der That als das wahrhafte Volksschauspiel, das eigentliche populäre Drama dieser Epoche zu betrachten haben. Es sind dies die sogenannten Haupt- und Staatsactionen: eine Gattung, von der bis auf die heutige Stunde viel die Rede zu sein pflegt, sogar deren Name zum Sprichwort geworden ist — und über die es doch bis vor kürzester Frist, schwer, wenn nicht gar unmöglich hielt, ein zuverlässiges, auf eigene Kenntniß gegründetes Urtheil zu fällen.

Die Haupt- und Staatsactionen nämlich, um dies gleich voraus zu schicken, sind niemals zu der Ehre eines eigentlichen literarischen Daseins gelangt; die Literatur, in ihrer gelehrten Abgeschlossenheit, hielt sich viel zu vornehm, diesen entarteten, mißgestalten Kindern des Volks, diesen Wechselbälgen der Kunst, Eintritt in ihre geheiligten Grenzen zu verstatten. Eigenthum Einzelner fahrender Truppen, von Mund zu Mund forterbend, in ewig wechselnder, flüssiger Gestalt, sind sie vermuthlich nur dem geringsten Theile nach aufgeschrieben, niemals aber in Druck gegeben worden; das Publikum, für das sie bestimmt waren, las nicht, es schaute nur. Die Haupt- und Staatsactionen sind (nach Prutz) keineswegs Uebersetzungen oder Nachahmungen aus dem Spanischen, vielmehr das popularisirte (eigentlich verpöbelte), insbesondere durch Aufnahme und bevorzugte Ausbildung des komischen Elementes, dem Volke angenäherte politisch gelehrte Drama des 17. Jahrhundertes, das Drama des Gryphius und Lohenstein, aus denen sie sich naturgemäß und in nachweisbaren Stufen entwickelt, ursprünglich auf deutschem Boden entstanden.

Das erste Erforderniß einer Staatsaction war, daß die darin auftretenden Personen alle vom ersten Rang, Kaiser, Könige und Fürsten, zum Wenigsten berühmte Helden, Tyrannen oder dergleichen, ja wenn gar nichts versing, so doch zum Allermindesten berühmte Verbrecher, auf jeden Fall also destinguirte, denkwürdige Personen waren. Das ganze Streben stieg in diesen Stücken aufwärts, in die Höhe, in die glänzenden Regionen der Höfe, des Glanzes und des Ruhmes. Es war, als ob das Volk, ausgeschlossen im Uebrigen von aller

Digitized by Google

Gemeinschaft mit den Großen der Erde, dieselben zum Wenigsten auf den Brettern hätte erblicken wollen; wenigstens von der Bühne her sollte diese blendende Welt des Hoflebens, die in der Wirklichkeit so eng abgegrenzt war, sich seinen neugierigen Blicken erschließen; hier wenigstens, wenn irgend anders, wollte man sehen, wie Könige und Kaiser mit einander verkehrten, wie Throne aufgebaut und gestürzt, Reiche gegründet werden und zerfallen; das Gewebe politischer Begebenheiten, in das sonst kein kleinster Blick verstattet war, sollte sich hier wenigstens in einem Spiegelbilde enthüllen, sei es auch in einem verzerrten.

Das zweite Erforderniß war der Hanswurst. Auch er durfte in keinem dieser Stücke fehlen, Vielmehr er ist der eigentliche Held derselben, ein König ohne Krone, ein Eroberer mit keinem andern Schwert, als mit dem Fuchsschwanz und der Pritsche — und doch ohne ihn, ohne seine Späße, seine Schwänke, was wär' es gewesen mit den Andern, den sogenannten, angeblichen Helden des Stückes! Hanswurst und König, tragisches Pathos und gemeinste Kneipenwitze wirbeln in diesen Stücken bunt durcheinander; ja wir dürfen annehmen, daß eben dieser rasche Wechsel der Situationen, dieser grelle Contrast der Farben, dies fortwährende gegenseitige Aufheben der beiden widersprechenden Elemente einen Hauptreiz dieser Gattung, ihre eigentliche fesselnde Macht gebildet haben. Die Handlung selbst betreffend, so mußte dieselbe allemal eine große, ernste, heldenmäßige sein. Sie bestand durchgängig aus zwei Theilen: der eigentlichen Handlung, der wahren dramatischen Fabel des Stücks — und einer decorativen Beigabe, einem Nach- oder Zwischenspiel, in welchem allerhand opern- und balletartige Zuthaten: allegorische Figuren, langgeschnörkelte Arien, künstlich geordnete Chöre, Tänze und Festzüge, Illuminationen, Feuerwerke u. dgl. m., in erwünschter Mannigfaltigkeit zusammengestellt wurden: so daß also jene Vermischung sämmtlicher dramatischer Gattungen, deren ich früher, als einer Eigenthümlichkeit der Staatsactionen, gedacht, sich sogar auch äußerlich erfüllte und das bekannte horazische **Desinit in piscem** hier, in dieser aberwitzigen Mißgeburt von Trauerspiel und Posse, Ballet und Oper, sogar noch überboten ward.

Die Stoffe waren theils den mehrerwähnten höfischen Romanen und Liebesgeschichten, theils der wirklichen Historie entlehnt, sowohl der antiken als der modernen, der fremden nicht weniger als der einheimischen.

Endlich um auch die Sprache der Haupt- und Staatsactionen nicht unberührt zu lassen, so zeigten sich auch in dieser die zwiespältigen Elemente ihres Ursprungs. Auf der einen Seite, in den komischen Scenen des Hanswurst, welche dem bei Weitem größeren Theile nach improvisirt wurden, die alleräußerste Trivialität, die allergemeinste, gröbste, ja schmutzigste Natur; auf der andern, in den ernsthaften Partien des Stücks, den Reden der Helden und Könige, der Prinzen und Prinzessinnen, der allerungeheuerste Schwulst und Pomp, die gezierteste Schönrednerei, der geblümteste Unsinn. Alle diese Helden waren bei Lohenstein und seinen Freunden in die Schule gegangen; die unnatürlichsten Bilder,

Digitized by Google

die frostigsten Allegorieen, die halsbrechendsten Metaphern waren, so zu sagen ihr tägliches Brod, ihre gewöhnliche bürgerliche Nahrung.

Sehr begreiflich stand es mit den Characteren, den Situationen, der gesammten dramatischen Anordnung um nichts besser. Auch hier war von der Einfachheit der Natur, dem keuschen Schmuck der Wahrheit keine Rede; auch hier waren die stärksten Effecte die liebsten, die crassesten, unwahrscheinlichsten Situationen, die handgreiflichsten Uebertreibungen am Willkommensten. Das Publikum, das diese Stücke besuchte, brachte dicke Nerven mit; sie wollten nicht leise gekitzelt, derb gestriegelt wollten sie sein; mit Deckfarben mußte malen, in gewaltigen, derben Strichen, wer ihren Beifall erlangen wollte.

Wiewohl die Wahrheit zu sagen, so beschränkten die Haupt- und Staatsactionen sich keineswegs auf dies niedrigste, gewöhnlichste Publikum allein. Wie schon der Hanswurst Zutritt gefunden zu den Höfen der Fürsten, in die Lustbarkeiten und Festversammlungen der Großen, so folgte ihm bald auch die Haupt- und Staatsaction selbst, die höfischen Spiele wurden immer plebejer, die Tragödie immer überschwenglicher, zugleich vermischte sie sich immer mehr mit barocken, possenhaften Elementen: bis endlich, ungefähr seit dem zweiten Decennium des vorigen Jahrhunderts, die Haupt- und Staatsaction, vom König bis zum Bauer, alle Stände sich unterworfen, alle andern theatralischen Gattungen vertrieben hatte, mit alleiniger Ausnahme der Oper. Ja das gemeine komische Element gewann endlich dermaßen die Ueberhand, daß es den gesammten übrigen Inhalt der Stücke beherrschte und verdrängte. Hanswurst, nicht zufrieden mehr, blos der Schatten des Helden, sein umgekehrtes Spiegelbild zu sein, schwang sich zum unmittelbaren, eigentlichen Helden des Stückes selbst empor; auf seine Schultern (und an Schläge gewöhnt waren sie) wurden jene gewaltigen Ereignisse, jene grausigen Schicksale, jene Schlachten und Kriege gepackt, welche sich bis dahin um den Tyrannenagenten oder Heldenspieler gruppirt hatten. Hanswurst wurde jetzt selbst Kaiser, König, Eroberer, Tyrann, Feldherr, Liebhaber u. s. w., die Haupt- und Staatsaction sank noch eine Stufe tiefer: sie wurde zur bloßen Hanswurstcomödie.

Dahin also war es schließlich mit dem deutschen Theater gekommen, dies die Frucht all jener Studien und Nachahmungen, jener Theorieen und Systeme: die ganze Bühne hatte sich aufgelöst in Ein wüstes, formloses Chaos, eine trübe, formlose Fluth, aus welcher man nichts mehr vernahm, als die Triller der Sänger, das Stampfen und Knirschen der Helden- und Tyrannenspieler, die pöbelhaften Witze des Hanswurst.

Und doch wäre dies Bild von der Auflösung unserer Bühne, wie dieselbe zu Anfang des 18. Jahrhunderts stattfand, nur sehr unvollständig, wenn wir dabei den Zustand des damaligen Schauspielwesens, in welchem diese Zerrüttung und Auflösung der dramatischen Literatur sich practisch wiederholt, außer Acht lassen wollten.

Der dreißigjährige Krieg, mit der allgemeinen Verarmung, dem Schrecken

Digitized by Google

und Elend, das er in Deutschland verbreitete, hatte, wie bereits früher bemerkt wurde, auch jenen fahrenden Schauspielern, jenen wandernden Truppen, die seit Anfang des laufenden, vielleicht schon seit Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland aufgetreten waren, ein so rasches wie klägliches Ende bereitet. Allenfalls nur die Höfe der Fürsten, mitten in dem allgemeinen Elend, mochten noch Zeit, Geld und Stimmung finden, sich an ausländischen Sängern und Tänzern zu ergötzen. Städte und Landschaften, Bürger und Bauern dagegen waren alle viel zu erschöpft, viel zu ausgesogen, viel zu bedrängt von der unmittelbaren Noth des Tages, als daß die wandernde Muse bei ihnen auf Belohnung und Beifall hätte rechnen dürfen. — Daher erst mit dem Schluß dieses Krieges, erst seit Mitte des Jahrhunderts, tauchen neue Gesellschaften empor: Gesellschaften ohne Zweifel von sehr vagabondirendem, sehr abenteuerlichem Character, wie zum Theil schon die seltsam bedeutungsvollen Namen ihrer Principale vermuthen lassen. (Gervinus II. 358—386, 478—480, III. 73—120, 417—484; Schlager, Wiener Skizzen, 1839, S. 326—335, 364—370; Carl XII. vor Friedrichshall, herausgegeben von Lindner, Dessau 1845 (mit einer Einleitung S. 5—81); Prutz S. 168—222, Devrient u. a.).

Versuchen wir nun, diese allgemeine geschichtliche Uebersicht des Theaterwesens im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundertes speciell auf Mähren und Schlesien zu beziehen, so finden wir hier nur einige Gattungen des damaligen Drama's der Schaulust vorgeführt. Es fehlte hier an einer Hofhaltung, die Reisen der Landesfürsten waren höchst selten geworden (die Hauptstadt Brünn sah von Mathias (1608) bis M. Theresia (1748) fast durch anderthalb Jahrhunderte keinen), der schreckliche dreißigjährige Krieg, religiöse Unduldsamkeit und die wiederholten verheerenden Einfälle der Ungarn, Türken und Tataren (1605, 1623, 1645, 1663, 1679—1709) zerstörten den Wohlstand des Landes, verdrängten alles nationale Leben, verwilderten die Menschen.

Nur der mächtige Hochadel und die reichen Klöster erhielten und förderten die Kunst, sowohl die bildende, in Bauten und Gemälden, als auch die dramatische, für welche sich die Lichtenstein, Dietrichstein, Rottal, Althan, Magni, Questenberg, Podstatzky, der Olmützer und Breslauer Bischof u. a. in ihren Prachtschlössern eigene Theater schufen, welche jedoch auf die große Masse nicht einwirkten und mehr für die beliebtere Oper berechnet waren. Von einem gelehrten deutschen Drama ist kaum eine Spur. Die schon erwähnten jährlichen Schulcomödien, welche sich, wie gesagt, bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhundertes erhielten, waren selten und dem Volke weniger zugänglich. So blieb für dieses nur die Volkscomödie, dargestellt von wandernden Schauspieler-Gesellschaften, welche mit ihrem Thespiskarren durch Deutschland und die benachbarten Länder zogen und in ihren Haupt- und Staatsactionen gewisse Erscheinungen der Gegenwart abspiegelten. Besondere Ereignisse gaben, obwohl nicht häufig, in dieser höchst ge-

Digitized by Google

drückten Zeit, Anlaß zu Festlichkeiten, in welchen die Geistlichkeit die Mysterien, der Adel die Spiele des Hofes nachahmte.

So führten z. B. die Prämostratenser zu Obrowitz bei Brünn zur Feier der Thronbesteigung Kaiser Leopold I. am 14. Juli 1658 das Festspiel (**dialogum super canticum**) Benedicite in Gegenwart aller Großen des Landes und vieler Tausende Zuseher durch Studierende vor den Kirchenthoren auf. In einem Prologe und 25 Introductionen priesen Genien, die Elemente, Engel, Wässer, Sterne, Regen, Winde, Feuer, Kälte und Hitze, Eis, Schnee, Tag und Nächte, Licht, Finsterniß, Blitze, Wolken, die Erde, Berge, Quellen, Vögel, Thiere, der Patriarch Jakob, die drei Knaben in den Flammen, Geister, Priester u. s. w. Gottes Macht und Herrlichkeit. Man zweifelte, die Nachwelt werde an die Wunder dieser selten gesehenen öffentlichen Feierlichkeit, an die Dauer durch Stunden die kunstvolle Musik, den Klang der Trompeten, Pauken und Explosionen, die hohen und pomphaften scenischen Theater und verschiedenen Veränderungen, die Berge, Meere, die großen Fische, die gewaffneten Reiter und Heroen, welche glänzend und geordnet über das Theater ritten, die Triumphe und Applause der in den Höhen wandelnden Planeten u. s. w. glauben. (Obrowitzer Annalen 1660 Ms., Fol. 277—281).

Auch der Graf Röttal feierte dieses Ereigniß mit großen Gelagen, Musik, anständigen Scherzspielen, herrlichen Freudenfeuern, der Begnadigung von 13 Verbrechern, worunter 3 todeswürdige, u. s. w. in seinem neuerbauten Schlosse Holleschau (eb. Fol. 280).

Als die polnische Königswitwe Eleonora, eine Schwester Kaiser Leopolds, einige Monate zu Brünn verweilte (1675/6), gaben die Jesuiten eine Comödie und die Prämonstratenser in Obrowitz veranstalteten eine große Tragödie, Christi Leiden, mit einem Prologe, 2 Introductionen, 12 Vorstellungen und einem Epiloge; die Aufführung unterblieb jedoch wegen der Abreise der Königin. (Obrowitzer Annalen, Ms.).

Beliebt waren in jener Zeit auch festliche Bauern-Hochzeiten, wie sie im Fasching 1665 der mährische Landeshauptmann Fürst Dietrichstein mit 60 Personen aus den höheren Standen in Brünn vorstellte. (Skt. Thomaser Annalen, Ms.), dann die Hanaken-Hochzeiten und Hanaken-Opern, deren wir später erwähnen werden.

Den Glanzpunct solcher Schauspiele erreichte wohl der große Ball mit prächtigen Character- und National-Masken, welchen Kaiser Leopold I. 1698 dem russischen Czaar Peter im Gartensaale der Favorite zu Wien gab, wobei, ungeachtet des steifen, abgeschlossenen, spanischen Ceremoniels der damaligen Zeit, der Kaiser und die Kaiserin den Wirth und die Wirthin, der Czaar aber einen friesländischen Bauer vorzustellen nicht verschmähten. (Hormayr, Geschichte von Wien, 4. B. S. 231, österr. Lit. Bl. 1837).

Als eine vordem nie gesehene und nie gehörte Vorstellung wurden die Tableaux durch lebende Personen gepriesen, welche zuerst in Wien 1632

Digitized by Google

Wiener Kaufleute und Niederländer Maler, zusammen 22 Personen, in verschiedenen Historien bei Hof darstellten. (böhm. Mus. Zeitsch. 1829, II. 271).

Wenden wir uns nun zu den wandernden Schauspieler-Gesellschaften, welche mehr Stoff zu Betrachtungen liefern.

Mit denselben beginnt schon vor, mehr aber zu Ende des dreißigjährigen Krieges in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundertes die zweite Periode unseres vaterländischen Theaters.

Der leichteren Uebersicht wegen lassen wir

I. die Geschichte des Brünner Theaters,

II. die Geschichte des Theaters der Städte Olmütz, Iglau, Znaim, Troppau und Teschen, wo sich bleibende Theater bildeten, mit Rücksicht auf die Wanderungen der Gesellschaften im Lande, folgen und fügen

III. Notizen über die Theater des Adels in Mähren hinzu.

Erste Abtheilung.

Die Geschichte des Brünner Theaters.

Die Geschichte des Theaters von Brünn, als der ersten Hauptstadt, des Sammelplatzes der Landesbehörden und des Adels, so wie des vermöglicheren Bürgerstandes im Lande, läßt sich mit weit genauerer und schärferer Bezeichnung der verschiedenen Epochen und Charactere darstellen.

Es dünkt uns am Entsprechendsten, nach der Geschichte der Schuldramen, als der ersten Periode, folgende Zeitabschnitte zu wählen:

2te Periode: Des Hanswurstes Herrschzeit, bis in das vierte Jahrzehend des 18. Jahrhundertes;

3te Periode: Das Vorherrschen der italienischen Oper und Comödie, bis in die 1760ger Jahre;

4te Periode: Das Aufkommen des deutschen Schauspieles, bleibender Theater-Gesellschaften, bis in die 1790ger Jahre;

5te Periode: Die Ausbildung des deutschen Schauspiels und der deutschen Oper.

Zweite Periode
der Geschichte des Brünner Theaters.

Des Hanswurstes Herrschzeit.

Wir sind wandernden Schauspieler-Gesellschaften schon vor dem dreißigjährigen Kriege (1619—1648) in Mähren und Schlesien begegnet. Während dessen Dauer finden wir keine da. Erst nach dessen Ende erscheinen sie wieder.

Digitized by Google

Bei der Einführung einer Trankſteuer in Mähren (1659) wurden auch „die Gaukler, Seiltänzer, Oculiſten, Triacker, Zähnbrecher, Comödianten, Glückshafner, ein jeder von 1—5 Gulden, und von einem jeden bei ſich habenden Pferde mit 45 kr." jährlich in das Steuer-Mitleiden von den Ständen gezogen. (Landtagsſchluß vom 27. März 1659).

Die Comödianten, welche ſich nicht in der beſten Geſellſchaft zuſammen gereiht finden — ein Zeichen ihrer damaligen Stellung in der Welt! konnten daher keine ſeltene Erſcheinung in Mähren ſein.

Auch das k. Patent in Böhmen vom 22. Oktober 1654 (in Weingarten's vollſtändigem Auszug der neuen Landesordnung, Prag 1686, S. 358) wegen Heiligung der Feſttage ſpricht von „allerhand umbſchweiffern, abentheuerlichen Schauſpielern, Zähnbrechern und dergleichen Leuten, welche ihre Händel, es ſei auf offenen Plätzen oder in Häuſern, an ſolchen Tagen durchaus nicht treiben ſollen."

Auch die ſchleſiſche Univerſal-Acciſe-Ordnung vom 11. Mai 1707 beſteuerte die Comödianten, wie die Glückshafner, Oculiſten und Bruchſchneider.

Im Jahre 1670 berichtete der Brünner Magiſtrat, daß zuweilen Comödianten, Schauſpieler und Glückshafner oder Töpfer Brünn zu beſuchen pflegen und er ihnen zur Ausübung von jeher die Bewilligung gegeben habe.

Im Jahre 1669 am 29. November baten die anweſenden fremden Comödianten um die Erlaubniß, „daß ſie in der angehenden Adventszeit, wenigſtens in der erſten Woche, und zwar geiſtliche Comödien agiren mögen." Sie erhielten auch die Bewilligung und zwar in folgender Art: „Wird ihnen zwar verwilligt, jedoch, daß ſie nichts, was wider gute Sitten oder **modestiam** der Adventszeit produciren, ſondern **in terminis** der geiſtlichen **materiae** bleiben ſollen. Das Nachſpiel mit dem Pickelhäring wird aber aufzuheben ſein, es ſei denn, daß auf etwas modeſtes zur geiſtlichen Ergötzung durch züchtige Repräſentirung der Perſonen vorgebracht werden könnte. (Patriot. Tageblatt 1801, S. 271).

Der Schauplatz dieſer theatraliſchen Vorſtellungen war das Tafern-Gebäude auf dem Krautmarkte (das jetzige Theatergebäude), welches die Stadt am 1. Auguſt 1600 von Carl von Lichtenſtein um 1000 Goldgulden erkaufte und rückſichtlich deſſen ſie ſowohl im alten als neuen Grundbuche von 1777 als Eigenthümer ausgezeichnet iſt.

Als aber im Jahre 1693 das Schauſpielhaus abbrannte, wurde in dem von der Stadt gekauften Graf Salm'ſchen Hauſe gegenüber den Dominikanern oder in der ſtändiſchen Reitſchule bei dem Brünner Thore (dem jetzigen proteſtantiſchen Bethauſe) geſpielt.

Vom 18. Jahrhunderte an (bis wohin die Gubernialacten reichen) verbreitet ſich ſchon mehr Licht über das Treiben dieſer wandernden Truppen; bis dahin geht die ununterbrochene Reihe der Theater-Unternehmer fort.

Die Hauptperſonen dieſer wandernden, oft ſchnell vorüberziehenden Erſchei-

Digitized by Google

nungen sollen uns die Hauptpuncte liefern, um welche sich die ephemereren, wie Gruppen, bilden.

Auf dieser Schau begegnen wir zuerst dem Heinrich Rademin, Principale hochdeutscher Comödianten, welcher im ersten Viertel des 18. Jahrhundertes (zweimal vor dem J. 1705, im J. 1705, 1716, 1723) mit seiner Compagnie comische Actionen öfter in Brünn producirte und abwechselnd in Preßburg während der Krönung, in Prag (1717), Breslau (1723) spielte.

Außer ihm sah Brünn jedoch noch manche, mitunter der berühmtesten Schauspieler ihrer Zeit.

Johann Joseph Blümel, Principal deutscher Comödianten, welcher sich schon in Wien, Gratz, Klagenfurt und Brünn producirt hatte, erhielt die Bewilligung, mit seiner Compagnie von 9 Personen deutsche Comödien und Tragödien während der Faschingszeit 1705 geben zu dürfen.

Dem „an allen Höfen bekannten" italienischen Harlekin Sebastian Descio (Sebastian Scio 1690 in Berlin, 1705 in Wien — Schlager S. 261) wurde erlaubt, mit seiner italienischen Compagnie deutsche und italienische Comödien während der Fastnachtszeit 1705 zu geben.

Es war dies eine neue Erscheinung in Brünn, denn selbst in Wien kommen erst im J. 1696 die eigentliche italienische Oper und das recitirende italienische Schauspiel auf dem öffentlichen Theater vor.

Der so glückliche Darsteller des groteskcomischen und lustigen Characters des Hanswurfts, Joseph Anton Stranitzky, geboren zu Schweidnitz in Schlesien zwischen 1670—1680, Gründer des Wiener deutschen Theaters, verschwand gewiß nicht spurlos auf der Brünner Bühne.

So blühend und glänzend auch der Zustand des italienischen Theaters zu jener Zeit in Wien war, so traurig war jener des deutschen Schauspiels. Wandernde Comödianten-Truppen gaben auf den Strassen, in Häuserhöfen und hölzernen Buden daselbst zeitweise Vorstellungen. Sie führten theils sogenannte Haupt- und Staatsactionen, theils Possenspiele auf, bei welchen immer ein Schalksnarr, Pickelhäring oder Riepel genannt, die Hauptrolle machte.

Die Schauspielkunst lag noch immer gefesselt darnieder, und es war Leipzig und dem Magister Velthen (Veltheim) aus Halle vorbehalten zuerst in Deutschland den mimischen Kunstberuf als selbstständiges Ziel zu Ehren zu bringen. Seitdem dieser talentvolle Mann 1663 in Leipzig zuerst den „Polyeuct" von Cormarten, nach Corneille, mit einer Gesellschaft Studenten dargestellt, dann an der Spitze der sogenannten „berühmten Bande" in Sachsen Ruhm und Geld erworben — er gab schon jährliche Gehalte, — kam mit dem Namen Starke, Dorsch, Riese, Paceli die Kunst des Schauspielers an sich zuerst in Betracht, und 1670 finden wir in Dresden eine Anzahl von Hofcomödianten, welche 1685 das erste deutsche Hoftheater bildeten, mit 150 Gulden bis 200 Thlr. Gehalt fest angestellt. Neben Corneille's rednerischem Schmuck galt nun Molière's wirkliche Menschendarstellung hoch, und Velthen, der überall in Deutschland mit

Digitized by Google

diesen neuen Elementen Epoche machte, besaß 1690 in Torgau und Hamburg ein Repertoire, in dem Moliere, Calderon, Corneille und Stücke, welche wir noch heute sehen, die Hauptrolle spielten. Der „Cid," „Das Leben ein Traum," ein „Wallenstein," „Don Juan," „Der Misanthrop" und der „Etourdi" Molière's waren hier an der Tagesordnung. Velthen war der Erfinder der Improvisation des Courtisan, und scheint auch zuerst Frauen auf die Bühne gebracht zu haben, an die Stelle der Knaben, was jedoch selbst im Singspiel für kühne Neuerung galt. Vielleicht war dies eben ein Hauptreiz seiner Gesellschaft. Velthen, der Vorkämpfer der mimischen Kunst, endete 1692 zu Hamburg, wo er, nachdem die dresdener Hofcomödianten nach dem Tode Johann Georg's III. entlassen waren, vergeblich gegen den neuen Reiz der Oper ankämpfte, und in diesem Streit unter dem Aufgebot aller Mittel der Uebertreibung in Haupt- und Staatsactionen dennoch unterlag.

Aus Veltheim's Truppe sind alle folgenden Truppen Deutschlands hervorgegangen.

Das Bedürfniß nach Stabilität begann gefühlt zu werden, um einen anständigeren Schauplatz und einen Stützpunkt für den bessern Geschmack zu gewinnen.

Der Wiener Stadtrath baute 1708 das Theater am Kärntnerthore, in welchem vermöge seiner privilegirten Eigenschaft seit 1720 allein Theater gehalten werden durfte. Also erst im J. 1708 fing das deutsche Schauspiel an, in Wien stabil zu werden.

Der eigentliche Gründer ist der berühmte Hanswurst Stranitzky, ein Mann von feiner Sitte und ein äußerst munterer Kopf. Nachdem er mit der Veltheim'schen Schauspieler-Gesellschaft Sachsen durchzogen hatte, ging er nach Italien, wo ihn die comischen Charactere der italienischen Comödie besonders anzogen und in ihm den Entschluß zur Reife brachten, dem deutschen Theater einen ähnlichen stehenden Character zu schaffen.

Diesen Entschluß führte er bei seiner Rückkehr nach Deutschland mit vielem Glücke aus, indem er die Mundart und Kleidung eines Salzburgischen Bauers dazu wählte, die Pritsche des Arlechino hinzufügte und seine Schöpfung Hanswurst taufte. Derselbe nationalisirte die Buffonerien der italienischen Comödie und stellte, als Hanswurst in salzburgischer Tracht und im Charakter eines dicken, plumpen, gefräßigen, einfältigen aber doch possierlichen Bauers, ein Zerrbild des italienischen Harlekins und einen original-deutschen Lustigmacher mit so großem und dauerndem Beifalle dar, daß der Hanswurst stabiler Character in der Wiener Volkscomödie wurde und es durch ein halbes Jahrhundert blieb.

Stranitzky trat 1706 zuerst in Wien auf, associrte sich mit dem damaligen Director des deutschen Theaters daselbst und übernahm nach dessen Tod die alleinige Leitung desselben.

1713 erhielt er das einige Jahre vorher vom Magistrate für die italienischen Comödien erbaute Theater am Kärntnerthore nachweise (um 50 bis 60 fl. monatlich, später 2000 fl. jährlich) zum Schauplatze und behauptete sich,

Digitized by Google

sowohl mit seinen eigenen Stücken (olla potrida des durchtriebenen Fuchsmundi u. a.), noch mehr aber durch seine eigene Darstellung des Hanswurst, im Kampfe mit den, seit 1705 in Wien heimisch gewordenen italienischen Opern und Arlekinaden, da er sich vorzugsweise auch nur auf die damal so beliebten extemporirten Burlesken beschränkte.

Stranitzky herrschte mit seiner Peitsche gegen 20 Jahre, mit Ruhm und Beifall gekrönt und starb, nachdem er Prehauser zu seinem Nachfolger ernannt, 1727 mit Hinterlassung eines großen Hauses *).

Als Principal der Wiener hochdeutschen Comödie produzirte er auch in Brünn (1717) sein „noch nie daselbst gesehenes rares Marionettenspiel," (in Wien erscheinen schon 1667 italienische Marionettenspiele) wiederholte (1713) sodann dieselben Vorstellungen, jedoch, statt mit Marionetten mit lebenden Personen, und gab im Sommer mit seinen 16 Comödianten gewöhnliche Comödien in der ständischen Reitschule.

Der glücklichste Schüler Stranitzky's und der letzte eminente Darsteller der einst so beliebten Characterrolle des Hanswurst war der durch ungemein comisches Talent, treffendes Extemporiren und mimische Ausbildung ausgezeichnete Hanswurst Gottfried Prehauser, geboren zu Wien am 8. November 1699 gestorben 1769. (Hormayr's Archiv 1823, S. 97; österr. Encykl. 4. Bd. S. 287; Gräffer's Memoiren I. 160).

Dieser nachher so berühmt gewordene Wiener Hanswurst durchwanderte zu Anfang des 18. Jahrhundertes mit seiner Principalin Madame Feldin (die

*) Geschichte des Theaterwesens in Wien von Joseph Oehler, Wien 1803; Geschichte der Wiener Schaubühne im Wiener Hoftheater-Almanache für 1804; Lembert's Geschichte der k. k. Hoftheater S. 7—9; Hormayr's Archiv 1823, S. 85—97; österr. Encyclopädie 2. Bd. S. 618, 4. Bd. S. 214; Schlager, Wiener Skizzen, 1839, 260—290; Gräffer's Wiener Memoiren, Wien 1845, I. 8—13. Der Hanswurst war wohl vor mehr als drei Jahrhunderten schon bekannt, sprach aber Anfangs blos aus dem Stegreife und kam später in geschriebene Stücke, allein erst zu Anfang des vorigen Jahrhundertes wurde er vorzüglich von Stranitzky auch mimisch ausgebildet. Der italienische Harlekin war nach seinem im 16. Jahrhunderte geänderten Character ein einfältiger Bedienter, der sein Möglichstes that, um witzig zu sein, ein Schmarotzer; feig, treu, thätig, aus Furcht oder Eigennutz schelmisch und betrügerisch, ein Chamäleon, das alle Farben annahm, wie sein hundertflecktes, vielfärbiges Kleid, in den Händen eines geistreichen Mannes die Hauptrolle der Bühne, dessen Probirstein die Rede aus dem Stegreife war. Der Harlekin wurde von Bastiari in der Veltheim'schen Truppe, der ersten deutschen Schauspieler-Gesellschaft von Bedeutung, um 1670 aus Italien nach Deutschland verpflanzt, bald sehr beliebt, von Gottsched vor hundert Jahren, wie der Hanswurst vom Leipziger Theater verbannt. Er verschwand nach und nach ganz aus dem Lustspiele und figurirt nur noch in der Pantomime. (Riccoboni Geschichte des italienischen Theaters; Möser's Harlekin, Hamburg 1761; Flögel's Geschichte des Komischen 1788; Hormayr's Archiv 1823, S. 121—123, 310; Gervinus III. 102—115). Ueber den Hanswurst S. Stranitzky's olla potrida des durchtriebenen Fuchsmundi, Wien 1722; Nicolai's Reise durch Deutschland, 4. Bd. S. 566 fg.; Hormayr's Archiv 1823, S. 95—97; Gräffer's Wiener Memoiren, Wien 1845. I. 153—161.)

Digitized by Google

Theaterunternehmerin Katharina Veltin erschien schon 1697 in Wien) Böhmen, Mähren und Oesterreich (Prager Theater-Almanach auf 1808, S. 62), durchzog mit den Theater-Unternehmern Marcus und Brumius Mähren und Böhmen und bildete sich in Salzburg zu einem rechten Hanswurst aus.

Das schauluſtige Publikum Brünns sah ihn zuerst in der Gesellschaft hochdeutscher Comödianten von Breslau unter dem Principale Anton Joseph Geißler, welcher auch in Prag's Theatergeschichte bekannt ist. Er stellte das Ansuchen, mit seiner zahlreichen Bande und mit dem lustigen Hanswurste nach Ostern 1721 zu Brünn mit theatralischen Gedichten und sehenswürdigen auch neu ausgedichteten Comödien und Tragödien agiren zu dürfen. Er erhielt hierauf die Erlaubniß, seine Comödien außer Freitagen und Samstagen, jedoch dergestalt zu produciren, daß hiebei nichts der Ehrbarkeit und den guten Sitten Widriges unterlaufe. (Gewöhnliche Bewilligungs-Formel).

Der Hanswurst Prehauser trat aber bald aus Geißlers Gesellschaft, schuf sich als Principal eine Compagnie hochdeutscher Comödianten selbst, gewann nach Ostern 1722 mit seinem Comödienspiele in der ständischen Reitschule zu Brünn dem von Linz mit 14 Schauspielern angekommenen Geißler den Vorrang in der Zeit ab und spielte auch im Winter 1723 früher als dieser und die Compagnie des Ludwig Ernst Steinmetz zu Brünn.

Aber die Glücksgöttin begünstigte Prehauser wenig, er zog von Brünn verschuldet weg. Die Witwe des zu München verstorbenen Steinmetz, Marie Elisabeth Steinmetz, nahm ihn (Prehauser) „als einen jederzeit beliebt gewesenen agirenden Hanswurst“ in ihre Gesellschaft auf und erschien, von Linz kommend, 1724 wieder mit ihm in Brünn. Hierauf wandte er sich nach Wien, und gewann hier Stranitzky's Gunst in der Art, daß dieser ihm 1727 die Pritsche feierlichst übergab und ihn zu seinem Nachfolger bestimmte. Er vertrat Stranitzky nicht nur mit Glück, sondern übertraf ihn bei Weitem.

Zur selben Zeit, als die Neuber in Leipzig ihre Reformen begann, standen die Wiener Haupt- und Staatsaction und die Stegreifburleske unter der segensreichen Pritsche des Hanswurst Prehauser in vollster Blüthe. Unbeirrt von den Vorgängen im nördlichen Deutschland überließ man sich fortdauernd den bunten mittelalterlichen Spielen. Neue Talente traten hinzu. Unter diesen war (um 1734) einer der bedeutendsten F. W. Weiskern (geb. in Sachsen 1710, gest. in Wien 1768) ein erfindungsreicher Kopf, der Anfangs Liebhaber spielte, da aber dieses Fach seinem Naturell wenig zusagte, sich einen eigenthümlichen Burlesken-Character aus dem grämlichen Alter, den Pantalon, unter dem Namen Odoardo schuf, welcher außerordentlich beliebt wurde. Daneben lieferte er mit vieler Geschicklichkeit Burleskenscenerien, die er aus italienischen, spanischen und französischen Comödien zustutzte, und deren Anzahl weit über hundert hinausreicht. Neben und bald über ihn erhob sich der Sohn eines wandernden Principals, Joseph Felix Kurz, ein geborner Wiener, welcher 1737 für die Wiener Bühne gewonnen wurde. Er war von ausgezeichnet comischem Talente, lebhaft,

Digitized by Google

witzig und erfinderisch, und hatte dem Publikum alle seine schwachen Seiten abgemerkt, gab seinen unverschämtesten Späßen eine neue Würze, indem er sie in Zweideutigkeiten kleidete. In einer der ersten Farcen, welche er spielte, hatte er die Rolle eines jungen, ungezogenen, liederlichen und tölpischen Buben, welcher den an sich bedeutungslosen Namen Bernardon führte; er gefiel darin so ausnehmend, daß er es gerathen fand, diese Gestalt durch unzählige Burlesken seiner Fabrik hindurchzuführen, in welchen die Tollheit, der Unsinn und Schmutz, Fratzen und Volkslieder, der bunteste Apparat, Kinderballete, Feuerwerke u. s. w. bis zum Uebermaße zusammengehäuft waren. Darüber verdrängte dieser Maskenname seinen eigenen fast gänzlich aus dem Volksmunde, und Kurz wurde allgemein nur Bernardon, späterhin Vater Bernardon genannt. Sein Erscheinen machte so viel Lärm, daß selbst der Hof auf ihn aufmerksam wurde, dessen Gunst er sich aber durch eine unverschämte Antwort verscherzte, in Folge dessen er Wien auf ein Jahr verließ.

Nach seiner Rückkehr kamen, da Prehauser sich willig zeigte, mit dem jüngeren Rival gemeinschaftliche Sache zu machen, und sich seinen Erfindungen zu accomodiren, die Bernardoniaden erst recht in Schwung. Beide Hanswurste spielten nun nebeneinander, und der tollste Uebermuth überbot sich in den abenteuerlichen, oft wahrhaft comischen, oft bloß platten und gemeinen Compositonen. (Beilage zum Morgenblatte der Wiener Zeitung vom 20. November 1849, nach Devrient).

Die aufgeführten Stücke bestanden aber immer noch aus Possenspielen, nämextemporirten Burlesken, wozu den Schauspielern (die sich darin gegen Zahlung von 34 kr. auch Prügel, Ohrfeigen und Fußtritte gefallen lassen mußten) nur der Inhalt der Fabel und die Reihenfolge der Scenen gegeben ward, die Ausführung des Dialogs aber ihnen überlassen blieb.

Joseph Kurz wurde als Bernardon bald ein gefährlicher Nebenbuhler des Hanswursts, um so mehr, als er sich die Entwürfe der Stücke, worin er auftrat, selbst machte, sie mit Maschinen, Feuerwerk, Arien, Verkleidungen, Flugwerken, Kinderpantomimen und ähnlichen Lockspeisen ausstattete, die das Publikum in Massen anzogen. (Lembert S. 9—11).

Neben den zwei hervorragenden Illustrationen ihrer Zeit, Stranitzky und Prehauser, welche auch in Brünn auftraten, verschwindet die Compagnie hochdeutscher Comödianten unter dem Principale Marcus Waldmann, welche 1717 zu Brünn erscheint und nach Jahren (1725) wieder zu Prag namhaft wird.

Allein der in Deutschlands Theatergeschichte wohlbekannte Principal hochdeutscher Comödianten Felix Kurz, geboren um 1690 zu Landshut in Baiern, Vater des „Wiener Bernardon," gehört vorzugsweise Brünn an, da er hier durch mehr als 40 Jahre den Schauplatz der Bretterwelt einnahm, obwohl er seine Productionen auch auf Wien, Prag, München, Olmütz u. m. a. ausdehnte.

Zuerst finden wir ihn zu Weihnachten 1725 in Brünn, wo er als Principal einer hochdeutschen Comödianten-Compagnie von 13 Personen meist nach Wiener Art eingerichtete Hauptactionen im Salm'schen Hause vor-

Digitized by Google

stellte. Seitdem spielte er durch lange Zeit fast jährlich in Brünn, im J. 1734 schon das achte Mal.

Als er im J. 1743 zu Prag aufzutreten beabsichtigte, erklärte er, daß er deutsche Comödien producire, schon in das zwanzigste Jahr in Brünn, meistens im Winter, wenn die Comödien angehen, wäre, von den mährischen Ständen einen monatlichen Auswurf erhalte, zum Theile auch in Olmütz Comödien vierteljahrsweise aufführe und von da wieder nach Brünn zurückkehre. (Böhm. Museums-Zeitschrift, 1829, 2. Bd. S. 225).

Kurz sprach zuerst die Idee eines bleibenden Theaters in Mähren aus, während in Prag schon Geißler und Rademin (1717) das (jedoch erfolglose) Ansuchen stellten, sich nach dem Beispiele der in Wien wohnenden und beständig verbleibenden Comödianten beständig in Prag aufhalten zu dürfen.

Als nämlich Kurz das Alter überkam, gab er (1752) seinen Wunsch zu erkennen, nun, nachdem er viele Jahre schon durch seine Comödien-Vorstellungen in der ständischen Reitschule, im Salm'schen Hause und in dem neuen Opernhause sich den Beifall des Publikums erworben habe, sich bleibend in Mähren aufzuhalten und jederzeit, besonders zur Herbst- und Winterszeit neu componirte sowohl Staats- als moralische Actionen und lustige Burlesken zu geben.

Noch bestimmter stellte er die Bitte an die Kaiserin M. Theresia, ihm, der durch 40 Jahre in den kaiserl. Erbländern, besonders in Mähren und meistens in Brünn deutsche Comödien dargestellt, ein ausschließendes Privilegium zu deren Aufführung in Mähren auf 10 Jahre zu ertheilen. Als seine Bitten keine Gewährung fanden, weil sie ganz ungewöhnlich seien, eine solche Ausschließung in keinem andern Erblande bestehe und wegen Mangels an Concurrenz eine Ausartung befürchten ließen (Reskript 13. März 1756), nahm er wieder den Wanderstab und wir sehen ihn mit seiner Gesellschaft noch in den letzten Jahren seines Thalien-Priester-Dienstes in München, Prag, Wien erscheinen.

Aber auch ihm trug derselbe keine goldenen Früchte.

Die „wälsche" Oper schmeichelte sich vorherrschend in die Gunst des schau- und hörlustigen Brünner Publikums ein, die Entfernung des Adels, auf welchen die theatralischen Vorstellungen vorzugsweise berechnet waren, wirkte zu empfindlich auf die Einnahme, das Alter lähmte ihm die Kraft. Kurz verlor den Beifall, andere Unternehmer gewannen ihm den Vorrang ab, er mußte sich zuletzt auf 5—6 schlechte Acteurs beschränken und das traurige Geschick so vieler Männer erwies sich an ihm in so voller Strenge, daß er, arm und verschuldet, ein Greis von 68 Jahren, der die meiste Zeit seines Lebens dem Vergnügen von Brünn geopfert, eine Zuflucht in dessen Spital suchte, „um den Rest seiner Tage da ruhig zu leben und Gott zu dienen" (1756).

Als Zeitgenossen und Rivalen des Felix Kurz sah Brünn Johann David Herrgans (1726), welcher die daselbst bekannte Witwe Geißler in seine Gesellschaft aufgenommen hatte, Carl Joseph Nachtigal, Principal einer hoch-

Digitized by Google

deutschen Comödianten-Compagnie von 11 Personen, welcher nach dem Wiener Theater eingerichtete Hauptactionen gab und unter seinen Mitgliedern den von Grätz bekannten Hanswurst zählte (1727, 1728, 1733/4, 1746), die hochdeutsche Comödianten-Compagnie oder Banda des auch in Wiens und Prags Theatergeschichte genannten Johann Heinrich Brunius oder Brunian *), „welcher nicht allein mit schönen Kleidern, Theatris, guten Actoren, wohl exercirten Tänzern und einer sehr beliebten lustigen Person, sondern auch mit einem sehr ingenieusen Pantalon versehen war" (1727, 1728), die Witwe Anastasia Brunins, Principalin der churpfälzischen Hofcomödianten von 15 Personen, sämmtlich Acteurs, Tänzern und Sängerinnen, mit einem „extraguten" Hanswurst (1729, 1729/30), die königl. polnischen und churfächsischen Hofcomödianten unter den Principalen Joseph Müller und Friedrich Bezold (1730, 1730/1) den Stephan Mayer, Principal der churbairischen Comödianten mit 13 Personen (1733), die churbairischen Hofcomödianten unter Johann Schulz (1735).

Dieses Auf- und Abziehen wandernder Truppen drängte sich schon so sehr und das Theater war schon ein so nachhaltiges Reizmittel, daß häufig mehrere Gesellschaften zu gleicher Zeit spielten, oder miteinander in Collision kamen und sich beschäftigungs- und erwerbslos umhertrieben.

So theilten sich 1736 in die theatralischen Vergnügungen Brünns 4 Unternehmungen. Die italienischen Sänger des Impressario Neri ergötzten das Ohr, die lustigen Actionen der hochdeutschen Comödianten-Principale Felix Kurz („mit 6 männlichen, 4 weiblichen Actoren," 2 Tänzern und 2 Tänzerinnen) und Franz Bentsch (mit 7 Männern und 3 Frauen) erschütterten das Zwerchfell, die „theatralischen Comödien, seiltänzerischen und luftspringerischen Exercitien" der Cornelia Eckenberg bezauberten das Auge des Publikums. Kurz wurde gestattet, sich im Opernhause nach Wiener Art mit den Operisten zu vereinigen.

Mit diesen letzteren wetteiferte auch Christian Schulz, Principal einer hochdeutschen Comödianden-Bande, welcher 14 agirende Personen, darunter zwei Hanswurste und den „berühmten Wiener Pantalon" vorführte (1737 und 1738) und auch in Prag spielte, Johann Adam Horschelt, welcher sich rühmte, „nicht allein mit wohlerfahrnen und in den Comicis bestens geübten und geschickten actoribus, auch virtuosen Cantatricis und verschiedenen ganz neu componirten sowohl Staatsactionen als auch lustigen Burlesken, dann einem besonders lustigen und intriquanten Bauern-Hanswurst versehen zu sein" (1741, 1743, 1744), die deutschen Comödianten-Gesellschaften der Barbara Schuh (1745), des Franz de Fraine (1746, 1748), die vom Fürsten Lichtenstein durch den Sommer besoldete Comödianten-Bande.

Der glücklichste Nebenbuhler des Brünner Theater-Veteranen Kurz und der schon

*) Böhm. Mus. Zeitschrift 1829, 2. Bd. S. 213 u. ff.

Digitized by Google

in der Abnahme begriffenen italienischen Oper war der Principal der Prager deutschen Gesellschaft Franz Joseph Moser, welcher „in hochdeutscher Sprache, sowohl in ligata als soluta, theatralisch-statistisch-historisch-moralische Schauspiele, Pantomimen, lustige und nach Belieben traurige Actionen" gab (1752), auf die Einrichtung des Theaters, Maschinen und Decorationen viel verwandte (1752 und 1753) und sich auch mit den italienischen Künstlern vereinigte (1754).

In späterer Zeit führte er mit 19 Personen, worunter der „bekannte Lipperle," Schauspiele, Pantomimen, Flugwerke und Tanz-Ballete auf, verdrängte den alten Kurz trotz dessen als Lockspeise berechneten Versprechens, den bekannten Vetterle und seinen Sohn Joseph Kurz, den bekannten Wiener Bernardon *), kommen zu lassen, von der Bühne (1757) und behauptete sich mit seinen Comödien, Spektakeln in Prosa und Versen, Pantomimen mit 9 kleinen Kindern und Balleten noch in Brünn (1765), als schon das gereinigte deutsche Schauspiel hier in Aufnahme kam.

Das bisher in Gunst gestandene deutsche Schauspiel characterisirt eine sonderbare Mischung von geschraubten Metaphern und hohlen Phrasen, deren eigentliche Würze stets der sogenannte Pickelhäring oder die lustige Person ausmachte. Die gegebenen Stücke wurden jedesmal dem augenblicklichen Bedürfnisse angepaßt; daher war es in ihnen meistens auf das Extemporiren und auf derbe Witze abgesehen, die sich Hanswurst wohl erlauben durfte, in sofern er nur das Zwerchfell seiner Zuhörer zu erschüttern verstand.

Der italienische Harlekin und später der ihn verdrängende, durch Stranitzky und Prehauser in Flor gebrachte, deutsche Hanswurst, dessen von natürlichem Witz und schalkhaftem Humor durchdrungenen Character erst unsere Zeit Gerechtigkeit widerfahren ließ und seinen Ehrenritter gab **), sein Diener, ein treuer Pierot, sein Vater ein ehrwürdiger Pantalon, seine Gemahlin eine verschlagene Columbine, der Wiener Bernardon, eine Characterrolle, welche nach dem Austritte des Joseph Kurz in den 1760ger Jahren auf der Wiener Bühne noch aufrecht erhalten wurde, der Vetterle, Lipperle u. s. w. waren die Hauptactoren jeder Comödianten-Compagnie von Ruf und Beliebtheit. Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen füllten die übrige Zahl der Mitglieder, welche sich gewöhnlich zwischen 10—20 hielt, aus.

In der Wahl der Mittel, Zuseher herbeizulocken, durften diese Gesellschaften,

*) Wie Prehauser und Weißkern einer der berühmtesten Hanswurste und Nachfolger Stranitzky's. Er trieb sich mit seiner Frau auch außerhalb Oesterreich, am Rheine und in Süddeutschland viel herum. Er war der letzte eigentliche Hanswurst der deutschen Bühne und starb zu Wien 1784. (S. Mayer, Leben Schröder's S. 139, 172).

**) Silesius Ed., Hanswursts Verbannung, Wien 1836. Schon Lessing und andere nahmen sich des Vertriebenen an und ersterer erklärte die Geschmacksreinigung des Hanswurstes vom Theater für die größte Hanswurstiade. Auch der Harlekin fand an Möser (Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Comischen) einen geistreichen Anwalt.

Digitized by Google

besonders in der früheren Zeit nicht sehr heicklich sein. Wenn der Harlekin nicht eine Kappe mit Schellen aufsetzte, bei der Ankündigung eine Brille über die Nase hing, statt dem Zaume den Schweif des Pferdes in die Hand nahm, schnarrte, lispelte, oder durch die Nasen redete, nicht an öffentlichen Plätzen ein gemaltes Bild aushing, auf welchem alles das Wunderbare des zu gebenden Schauspieles mit lebhaften Farben aufgetragen war, und wenn er nicht gedruckte Zetteln, über die Hälfte mit Rodomontaden angefüllt, ankleben ließ, so zeigte sich sogleich ein merklicher Schaden bei der Einnahme.!

Von allen Comödien zur Zeit Stranitzky's und seiner Nachfolger Prehauser und Kurz ist blos der Titel unanstößig, nicht so der Text. In keinem fehlt der mehrmalige Beisatz im Programme: „hier kann der Hanswurst seine Lazzi, Foppereien nach Belieben machen" oder das, was zu sagen ist, findet sich blos angedeutet.

Felix Kurz errang den „Brünner Comödianten" auch auf den berühmten Bühnen großer Städte, selbst des Auslandes, wie in Wien, Prag, München, Dresden *) u. a. einen Namen, wie denn andererseits wieder die Theater-Gesellschaften dieser Hauptstädte auf der Bühne Brünns erschienen. Kurz kann mit Fug als der Repräsentant der Brünner Theatergeschichte seiner Zeit angesehen werden, der auch das Technische auf einen bessern Fuß zu setzen geneigt war, indem er (1737) versprach, des neu hergestellte Opernhaus ganz einzurichten und in Brünn nie gesehene, kunstreiche, mit Flugwerken, Versenkungen und Maschinen ausgestattete Schauspiele zu geben.

Aber auch er huldigte dem Geschmacke der Mode. Eine Idee von den Comödien dieses Principals, welcher selbst als Schriftsteller aufgetreten, gibt folgender Comödienzettel:

„Mit gnädigster Bewilligung einer hohen Obrigkeit wird heute in dem königl. Prager Theater von der Kurzischen Gesellschaft deutscher Schauspieler aufgeführt werden, eine mit ausgesuchter Lustbarkeit, lächerlichen Scenen, lustigen Arien und Verkleidungen wohl versehene, mit ganz neuen Maschinen und Decorationen artig eingerichtete, mit verschiedenen Flugwerken ausgezierte, mit Scherz, Lustbarkeit und Moral vermischte, durch und durch auf die lustige Person eingerichtete, von dem Herrn Impressarius selbst verfertigte, gewiß sehenswürdige große Maschinscomödie unter dem Titel: Bernardons Reise in die Hölle, mit Hanswurst, einem von den Teufeln erschreckten, verzauberten, von seinem Herrn geprügelten dummen Diener, und mit Columbinen, einer verschmitzten Kammerjungfer."

„Wobei Bernardon in folgenden Verkleidungen erscheinen wird: 1) als Reisender; 2) als Cavalier; 3) als Husar; 4) als Zigeunerin; 5) als Kroat;

*) Die Brünner Comödianten sangen 1743 in Dresden zu ihren burlesken Schauspielen deutsche Arien, was dort lange Zeit nicht üblich gewesen war. (Abendzeitung 1818, 8. H.)

Digitized by Google

6) als Barbierer; 7) als Doctor; 8) als affectirte Dame; 9) als Lauser; 10) als Nachtwächter; 11) als Mann ohne Kopf, und 12) als ein vom Teufel geholter Bräutigam. Dabei werden allezeit lustige Arien gesungen werden."

„Nachricht."

„Der Plan dieser Comödie gab Anlaß drei verschiedene aber doch an einander hangende Theile zu verfertigen. Wir sind also entschlossen, dieselben nach einander aufzuführen. Wir stellen also heute die Reise Bernardons in sein Vaterland in die Hölle, morgen die Reise Bernardons aus der Hölle, und übermorgen wiederum die Reise Bernardons in sein Vaterland vor, und hoffen damit Ehre einzulegen. Man kennet den aufgeweckten Geist unseres Herrn Impressarius, und wenn man sich erinnert, daß er der Verfasser davon ist, wo man leicht glauben kann, daß er meistens auf seinen Character würde gearbeitet haben, so schmeicheln wir uns zum Voraus, daß wir mit jedem Theile dem Verlangen unserer Gönner ein Genüge leisten werden, denn wir sind sicher, daß diese drei Maschinscomödien, die Kronen aller Maschinscomödien sind." (Böhm. Mus. Zeitschrift 1829, 2. Bd. S. 227).

Daß sich diese wandernden Schauspieler-Gesellschaften zur Anlockung des Volkes nicht eben mit künstlerischer Würde verträglicher Hanswurst-Späße bedienten, nicht immer gewählten und zarten Witz zum Besten gaben und häufig in ihrem Extemporiren in Zotten und Unflätigkeiten ausarteten, ergibt sich von selbst. Daher fanden sie auch, wiewohl ohne sonderlichen Erfolg bei der großen für ihre lustigen Ergüsse eingenommenen Masse, in strengeren Sittenrichtern, wie dem kaiserl. Hofprediger Pater Abraham á Sacta Clara, und bei der Geistlichkeit eifernde Gegner.

Selbst der Olmützer Bischof und Cardinal Schrattenbach führte (1728) wegen der theatralischen Vorstellungen im Advente und in den Fasten Beschwerde bei dem Kaiser, weil die Comödianten dieselben in ihren gedruckten, zu Jedermanns Wissenschaft öffentlich mitgetheilten und affigirten Scenaden zwar nach dem Leben eines Heiligen betiteln, aber auch durchgehends mit des sogenannten Hanswurstes interludiis untermischen und Possen reißen.

Obwohl das k. Tribunal versicherte, daß nie **ultra terminos modestiae** geschritten worden und nie etwas gegen die Religion geschehen sei, so befahl doch der Kaiser, (welcher sich die Oberleitung des öffentlichen Schauspielwesens in Wien, jede Bewilligung zu den Vorstellungen, so wie Ertheilung von Theater-Privilegien unmittelbar vorbehalten), die Aufstellung einer eigenen Theater-Censur, welcher die aufzuführenden Comödien jedesmal vorläufig zur Einsicht und Genehmigung vorzulegen seien. (Reskript 16. Nov. 1728).

Seit jener Zeit (obwohl auch schon etwas früher) ertheilte nur das k. Tribunal (Landesgubernium) die Bewilligung zu theatralischen und andern öffentlichen Productionen, und überließ es den Unternehmern, sich wegen Ueberlassung des gewöhnlichen Theater-Locals in dem der Stadt gehörigen Graf Salm'schen Hause (in der Brünnergasse) oder dem städtischen

Digitized by Google

Opernhause mit dem Magistrate abzufinden, oder die Bewilligung wegen Einräumung der ständischen Reitschule nächst dem Brünnerthore bei den Ständen zu erwirken.

Seit jener Zeit führte ein Mitglied aus dem Gremium des k. Tribunals (1728 Carl Graf von Hrzan, 1732 Franz Anton Salawa von der Lippa 1744 Heinrich Cajetan Freiherr von Blümegen, 1748 Heinrich Hasek von Waldstätten) als Commissär und Censor über die Comödien und Opern nach einer eigenen Instruction vom 22. November 1728 die Theater-Aufsicht, bis dieselbe in den 1750ger Jahren an die Polizei-Commission überging. Dem Theatercommissär, wie dem Landeshauptmanne, mußten (seit 1732) die Theaterunternehmer, nach dem Beispiele von Wien, Prag, Breslau u. s. w., unentgeldlich angemessene Logen einräumen..

Auch mit den den damal strengeren Anforderungen hinsichtlich der Heiligung gewisser Zeiten und Tage und polizeilichen Maßregeln brachte man die theatralischen Productionen in Einklang. Andere Beschränkungen machten die Rücksichten auf eine gesicherte Einnahme nöthig, da bei der damals dünnen Bevölkerung Brünns, welches noch keinen Fabriksstand kannte und nur mäßig wohlhabende Bürger faßte, hauptsächlich auf den Adel gezählt werden mußte. Deßhalb fanden die Theater-Vorstellungen nur in den Herbst- und Wintermonaten Statt, wo sich der Adel vor der rauheren Jahrszeit vom Lande in die vorzüglicheren Provinzialstädte zurückzog, oder die Haltung der Landtage und Landrechte denselben in die Provinzial-Hauptstadt rief, vor allem in der Fastnachtszeit oder im Faschinge. Doch füllte bald das Theater-Vergnügen einen guten Theil des Jahres aus und wurde selbst im Sommer nicht verschmäht.

Strenge hielt man auf die Gebote der Kirche, um nicht durch solche Zerstreuungen und weltliche Lust die Andachtsübungen zu beirren und von der steten Richtung des Geistes auf Gott abzulenken. Nicht nur wurde im Advente, in den Fasten, an großen Feiertagen und zu vielen andern Zeiten nie gespielt, sondern auch an allen Freitagen war das Theaterspiel verboten, an Samstagen durften nur geistliche Sachen oder Tragödien vorgestellt wurden und Kurz konnte weder die Bewilligung erlangen, während der Fastenzeit auferbauliche Historien, Moralien, Tragödien und Belagerungen, wie in Wien, zu producirrn (1726), wo selbst im Advente seriöse Comödien Statt gefunden haben sollen.

In dieser Tendenz wurden noch 1752 alle theatralischen Vorstellungen und öffentlichen musikalischen Academien im Advente, in der Fastenzeit, in der Betwoche und an vielen andern Tagen untersagt und, obwohl diese Norm 1754 etwas gemäßigt ward, so beschränkte erst Kaiser Joseph (1781) das Verbot auf die großen Festtage, und erst 1784 wurde erlaubt, in der Faschingszeit auch an den Freitagen Schauspiele in Brünn aufzuführen, wogegen in der Fastzeit noch immer nur musikalische Academien gegeben werden durften.

Um die Vesper-Andacht nicht zu stören, fanden auch die theatralischen und

Digitized by Google

sonstigen öffentlichen Productionen gewöhnlich um 4 oder 4½ Uhr Nachmittags an und mußten vor 6—7 Uhr enden. Doch waren sie auch in späterer Abendzeit, obwohl nicht in die Nacht hinein, gestattet, da das k. Tribunal 1746 die Abhaltung von Schauspielen in einer Bande auf dem Krautmarkte bis spätestens 9½ Uhr Abends beschränkte.

Den damaligen Eintrittspreis kennen wir nicht; derselbe läßt sich jedoch nach jenem in Wien ermessen, wo er während des Bestandes der Hütten von einem Groschen zu „ebner Erdt" und zwei Groschen „auf den für das adelige Frauenzimmer und Cavalier zugerichten erhechten Penkchen und Bünen" (Gallerien) auf 2 und 4 Groschen stieg. Dieser Preis war ursprünglich festgesetzt. Später wurde nur die „Leidenlichkeit" im Einlaßgelde bei den Bewilligungen bedungen. Die Preise der Plätze im Kärtnerthor-Theater (es ist nur von „logien" und „par terre" die Rede) während der städtischen Administration sind nicht bekannt. (Schlager S. 247).

Dritte Periode.

Die deutsche und italienische Oper. — Die Hannaken-Oper.

Die Oper bildet in der Mitte des 16. und 17. Jahrhundertes den Gipfel des ganzen Schauspielwesens. Alles hatte gleichsam nach dieser Spitze hingearbeitet. Schon früher entstand das rohe Singspiel; eingeflochtene Kirchenlieder und Chorale waren schon ganz früh beim Schauspiele üblich. Die ausgebildeteren Dramen des 17. Jahrhundertes hatten sämmtlich am Schluße jedes Actes Chöre oder Reihen; es schien die musicalische Feier neben der declamatorischen nicht mehr fehlen zu dürfen. Die prosaischen Schäfererzählungen hatten ihre Singparthien und eben die Schäfergedichte und Gespräche mit untermischtem Hirtengesange führten am natürlichsten zum Singspiele über. Man hatte an allen fürstlichen Höfen und Festen Aufzüge, Allegorien, Pantomimen und Processionen; diese Dinge wurden so sehr Bedürfniß seit dem westphälischen Frieden (1648), daß man auf die Schauspieler gar nicht erst wartete, sondern daß die fürstlichen Personen sich selbst zum Spiele und Gesange hergaben; kürzere theatralische Spiele dieser Art, Tafelmusiken u. dgl. hießen Serenaden, und wo sie getanzt wurden, Ballete, und wo sie von fürstlichen Personen im Costüme aufgeführt wurden, Maskeraden. Alles dies, was Privatfest, Schaubühne und Kirche für sich ausgebildet hatten, warf sich nun zusammen in die Eine Gattung, und man hatte die italienische Oper schon als Vorbild. Opitz hatte die Daphne übersetzt, die bei vielen als die erste Oper galt. Peri, der Componist dieser Oper, war über die Untersuchung der antiken Declamation auf das Recitativ verfallen und die Form des einfachen antiken Drama's trug sich daher natürlich auf die Oper über. Es galt als allgemeine Regel, daß die Arie Erklärung des Recitativs, das Zierlichste und Köstlichste der Poesie, Geist und

Digitized by Google

Seele der Oper sein solle; wie der Chor die declamirten Partien des Schauspieles, so soll die Arie, worunter damals die Opernchöre mitverstanden wurden, eine Anwendung auf das Recitirte der Oper enthalten.

Bei der reinen und einfachen Gestalt der Oper aber blieb man in Deutschland nur selten; man bildete die Oper bald zu einer Gattung aus, in der Alles für erlaubt galt, in der die methodus arbitraria zu Hause sei. Es war dies die Zeit der Curiositäten, und die Oper schien recht die Dichtungsart zu werden, in der alles mögliche Curiose anzubringen war. Es entstand eine große Masse von nichtswürdigen Operntexten. Für den Verstand, das gab man bald zu, sorgte diese Gattung nicht, allein Aug und Ohr und alle Sinne schien sie vollkommen zu befriedigen. Darauf gieng denn auch jeder Dichter von Opern aus. Alle Künste, Musik, Poesie, Malerei und Architectur hielt man als essentielles Wesen der Oper. Nun häufte sich die barockste Pracht und das sonderbarste Schauwerk in ihnen an, Alles was sich sonst auf Turniere und Schießfeste gehäuft hatte, häufte sich jetzt auf Ballete und Oper, und je bunter es kam, desto besser gefiel es. Daher denn war mitten in der Blüthe schon der Verfall und die Ausartung über alle Begriffe; selbst ihre eifrigsten Freunde mußten diese Gattung für ein unnatürliches Ding, eine prächtige Gaukelei erklären, zu der die Italiener die Deutschen und beide die Franzosen verführt hätten. Jeder fand aber in ihr etwas für seinen Geschmack, der Eine den Stoff, der Andere die Darstellung, der Dritte Musik, der Vierte die Narrenpossen; man hatte heilige, geistliche, geschichtliche, mythologische, heroische Opern, es gab aber auch welche über Bierbrauen, über die Schlächterzeit und fröhlicher Brüder Saufluft; für den König wie für den Bauer also war Befriedigung gleicherweise, und dieser gemeinsame Antheil machte, daß auch wieder auf die Opernaufführung mehr verwandt werden konnte, wie es bis heute geblieben ist. Alles drängte sich mit Macht zu und die Schaulust ward zu einer Art Wuth. Um das Jahr 1700 kommen in Gottsched's Verzeichniß der deutschen Bühnenstücke 10—20 Opern auf Ein Schauspiel. In Hamburg, in Nürnberg, in Augsburg und sonst entstanden die *ersten festen und ordentlichen Schauspielhäuser* zwischen 1678—97 der Oper zu Gefallen. Bis nach Livland und Curland dehnte sich die *deutsche Oper* aus, ja wie die italienischen Sänger und früher die englischen Schauspieler nach Deutschland, so wanderten deutsche Schauspieler und Sänger nach Kopenhagen und Stockholm! In Dresden, Leipzig, Königsberg, Berlin, Braunschweig, Nürnberg und vielen andern Orten blühten Componisten und Dichter, nach *Wien* führte unter Leopold I. der österreichische Adel mit Erfolg die Oper ein.

Zum Erstaunen aber glänzte die *Hamburgische* Oper an der Scheide der Jahrhunderte. Man sah hier die Iphigenie, Klytämnestra, Salomo u. a. vom gefeierten *Kayser*, der über 100 Opern componirt haben soll, mit schaurigem Entzücken darstellen; der große *Händel* verfertigte eine ganze Reihe vergessener Opern. Das Opernhaus in Hamburg hatte den Ehrgeiz, die meisten

Digitized by Google

Coulissenveränderungen zu besitzen; es konnte die Seitenscenen 39mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche 100male verändern.

So gewaltig dieser Eifer war, so glänzende Früchte er zu verheißen schien, so war doch die ganze Blüthe der (deutschen) Oper eine verfrühte. Was war von einer Gattung zu hoffen, in der stets nach dem Neuen gesagt ward, wie noch jetzt, wo jeder Stümper Hand anlegte. Die heroische Oper verfiel am ersten; bald wollte man nur leichte und comische Opern sehen, da doch das Comische der Musik so sehr widerstrebt, weßhalb auch Bach die Hauptursache des Verfalls der Tonkunst eben diesem comischen Schauspiele zuschreibt. Und wieder in diesen niedrigen Stücken durfte der Hanswurst oder irgend eine comische Figur, und sei es ein Jude oder Schornsteinfeger oder ein Schulfuchs, niemals fehlen. Bären und Monstra wurden brummend, nicht singend, eingeführt und jede neue Erfindung dieser Art ward bewillkommt, so albern sie war. Der ganze Spuck der Mysterien, Teufel, Engel, Drachen, Götter u. dgl. zog sich hierhin. Der geöffnete Himmel mit Regenbogen und Wolkenglanz, die geöffnete Hölle mit Feuerwerken, Schluchten mit Kanonendonner, Gewitter mit Blitz und Regen, Ballete und Tänze, Blutscenen wie im Trauerspiele, Verwandlungen, Volkstrachten mit Wappenbildern u. dgl., dieß war das, was das nothwendigste Erforderniß der Oper ward.

Die Musik spielte damals in der Oper nur eine Nebenrolle; es waren besten Falls Concertstücke, einzelne musicalische Piecen, willkürlich an einander gereiht, ohne eine Ahnung jener innern Einheit, jener dramatischen Lebendigkeit, welche zuerst durch Gluck, diesen Dichter in Tönen, hervorgerufen ward; es war eine eclectische, keine dramatische, eine decorative, keine Opernmusik.

Auf das Schauspiel wirkte dieser Geschmack höchst nachtheilig zurück; er verdrängte es eigentlich ganz und wo doch noch Schauspiele geschrieben wurden, da wurden sie vielfach davon inficirt. Nur die eigentlichen Lust- und Schauspiele, die mit gehörigen Schwänken gewürzt waren, konnten des Schauwerks etwa entbehren.

Wenn die (deutsche) Oper bei diesen Eigenschaften, fast mitten in ihrem besten Leben abstarb, so ist dies wohl kein Wunder. Den Verfall beförderte die Richtung der Zeit.

Schon lange hatte die Cantate Antheil erregt. Bald traten die großen Kirchencomponisten Sebastian Bach und Händel auf und erschütterten gewaltig die rathlose Oper. Der letztere machte 1733 den denkwürdigen Uebergang zum Oratorium. Unter diesen Umständen bedurfte es keiner so großen Anstrengung von Gottsched, um nachher sein Gewicht hinzuzuthun, die Oper auch von ästhetischer Seite her zu verdächtigen. Seit 1730 ungefähr nahmen die (deutschen) Opern von selbst ab; 1741 wurde die letzte deutsche Oper in Danzig gegeben. Gottsched entschädigte das Publikum theils mit dem Zwittergeschlechte der Sing- und Schäferspiele, theils setzte er der deutschen Oper das regel-

Digitized by Google

mäßige französische Schauspiel entgegen, welches aber ebenfalls schon lange im Zuge war; er brauchte nur einen Nachstoß zu geben.

Dennoch war es die Oper, welche der dramatischen Kunst die ersten ihrer würdigen Verhältnisse gab. Die Bühnen wuchsen in Raum, Umfang, Decorationsmitteln; die Erscheinung der Frauen auf der Bühne wurde durch sie zur Regel; Besoldungen und Honorare erreichten eine der Kunst würdige und förderliche Höhe. (Gervinus III. 465—474, Prutz S. 242—245, 266—272; Devrient u. a.)

Die Beschaffenheit der deutschen Oper, noch mehr aber, daß sie im protestantischen Theile Deutschlands vorzugsweise entstand und blühte, mögen die Haupturfachen gewesen sein, daß dieselbe in den streng katholisch österreichischen Ländern geringen Eingang fand. Hier herrschte die im ausschließend katholischen Italien aufgewachsene italienische Oper.

Die von der katholischen Kirche mit überwältigender Kraft gepflegte Kunst der Musik kam ihr trefflich zu Statten.

Seit dem Ende des dreißigjährigen Krieges (1619—1648) wurde in den böhmischen Ländern vorzugsweise die Tonkunst mit glücklichem Erfolge getrieben. Die reichen Klöster mit ihren Jugend-Seminarien bildeten die wahren Pflanzschulen, aus welchen der k. k. Hof und der hohe Adel seine Capellen schuf und ergänzte. (Dlabacz Künstler-Lexikon von Böhmen, Mähren und Schlesien, 1815, 1. Bd. S. 16—18).

Die Vorliebe des kaiserlichen Hofes für die italienische Oper verschaffte ihr auch in den Provinzen nicht nur Eingang, sondern auch durch längere Zeit die Ueberlegenheit gegen das deutsche, noch wenig geschmackvolle Schauspiel und die bereits früher in Mode gekommene italienische Comödie.

Schon Kaiser Leppold I., ein leidenschaftlicher Freund und gründlicher Kenner der Musik, auch selbst Compositeur, begünstigte seit seinem Regierungs-Antritte (1657) die italienische Oper mit fürstlicher Freigebigkeit; der goldene Apfel und das Urtheil des Paris kamen an seinem Hofe mit seltener Pracht zur Aufführung. Er ließ regelmäßig und fortwährend italienische Opern anschaffen und jährlich mehrere Oratorien aufführen, so, daß Wien damal die Hochschule der Musik war. (Kiesewetter, Schicksale des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841).

Auf seine Kosten baute (1659) eine Gesellschaft italienischer Opernsänger ein 3 Stockwerke hohes Schauspielhaus auf dem Reitplatze in Wien und gab darin den Fasching hindurch Vorstellungen. 1665 ließ Kaiser Leopold das erste kaiserliche Hoftheater auf dem Platze, wo jetzt die Hofbibliothek steht, ein herrlich verziertes Comödienhaus von Holz mit 3 Gallerien „auf der Cortina," 5000 Zuseher haltend, durch den kaiserl. Hofarchitekten Ludwig Burnacini erbauen. (Archiv für österr. Geschichte 1850, II. S. 712).

Als dieses während der türkischen Belagerung Wiens (1683) abgetragen werden mußte, ließ Kaiser Leopold 1697 ein neues großes Schauspielhaus bauen, das aber, noch nicht fertig, bis auf dan Grund abbrannte.

Digitized by Google

Unter seinem Nachfolger, Joseph I. (1705 — 1711), ward zwischen der Bibliothek und der Reitschule das große Opernhaus gebaut, welches an Glanz und Pracht mit den ersten Theatern Italiens wetteiferte.

Auch Carl VI (1711—1740), selbst Virtuos und gründlicher Tondichter, liebte die Musik leidenschaftlich. Er rief Apostolo Zeno und (1729) Metastasio, der 53 Jahre in Wien lebte, aus Italien als Hofdichter zu sich. Er war der größte Gönner der italienischen Oper, welche sich unter ihm in Wien zu einem Grade von Vollkommenheit erhob, den sie bis dahin nicht erreicht hatte.

Die großen italienischen Opern, welche er während und nach seiner Krönung zu Prag 1723 veranstalten, die große Oper, welche er unter der Mitwirkung von 100 Sängern und 200 Instrumentalisten, zum Theile den aus ganz Europa verschriebenen berühmtesten Musikern, vom Theaterdirector Bibiena und Oberkapellmeister Fux im Freien ausführen ließ, bezauberten, als nie gesehenes Schauspiel, ganz Böhmen. Die kaiserl. Hofcapelle, die auch zur Aufführung der italienischen Opern verwendet wurde, kostete dem Hofe jährlich an Besoldungen nur über 200,000 fl. Eine Oper allein kostete 60,000 fl. *)

Diese in Wien aufgekeimte und genährte Gunst für die italienische Oper verpflanzte sich, wie nach Prag, so auch nach Brünn.

Sie machte sich hier um 1728 recht heimisch. Die Olmützer Universitäts-Bibliothek bewahrt noch folgende, zu Brünn in der Swoboda'schen Buchdruckerei aufgelegte italienische Opern-Texte: **Opera musica, Bruna 1728. Speranza-Musica, 1729. Fozio Franc. 1730. Caldara Ant. 1730. Catena Giov. 1730, 1731. Gargieria Alessandri, 1730. Cornide Tavola-Musica, 1731. Marchese Sig. 1732. Piota** triofante, 1738.

Es würde wohl der Mühe lohnen, sie zu würdigen.

Von den in Brünn aufgetretenen italienischen Impressarien ist mir zuerst bekannt geworden **Angelo Mingotti.** Er gab im Herbste und Winter der Jahre 1732—1736 mit italienischen Sängern „musikalische wälsche Opern, untermischt mit Burlesken, seriösen und mehreren Intermezzo-Actionen," in der ständischen Reitschule, worin er ein eigenes Theater einrichtete, seit 1734 aber in dem von der Stadt im Tafern-Gebäude auf dem Krautmarkte neu erbauten Opernhause, welches im Sommer 1732 eröffnet wurde.

Es ist dasselbe nicht mit dem Ballhause zu verwechseln, dessen in früherer Zeit auch in Brünn Erwähnung geschieht. Es war der Schauplatz des vordem beliebt gewesenen Ballspieles, eines Spieles mit Bällen, die einander zugeworfen wurden u. a. Eine Pflanze des südlichen Europa's kam es mit König Ferdinand I. aus Spanien nach Wien (um 1519) und bildete mit den Schießstätten und Kegelplätzen, unter den Wiener Belustigungen, die Kette zwischen den Turnieren, Pferderennen und Stechen, welche

*) Historische Skizze der k. k. Hoftheater in Wien, von Lembert, Wien 1833, S. 3—6, Hormayr's Wien u. a.

Digitized by Google

mit Ferdinand I. zu verschwinden anfangen, hinüber zu dem öffentlichen Stadttheater. Wien besaß 4 Ballhäuser, welche, größtentheils zu Schauspielhäusern verwendet, schon zu Anfang des 18. Jahrhundertes verschwunden waren. Das Ballspiel gerieth durch klimatische Hindernisse und Mangel an Theilnahme schon unter Kaiser Leopold I., bei Aufnahme des Theaters, in Verfall und war schon 1671 „gänzlichen in abgang khomen" *).

In Brünn kaufte 1662 Fürst Dietrichstein vom Kloster Skt. Thomas ein verfallenes Haus in der hintern Fröhlichergasse zum Baue eines **Ballhauses** (Skt. Thomaser Annalen, Ms.) und in einem Verzeichnisse der geistlichen und Herrenhäuser in Brünn von 1666 heißt es, daß das Fürst Dietrichstein'sche Haus in der Fröhlichergasse ein Ballhaus werden soll.

An Mingotti, den Director einer italienischen Operngesellschaft, erinnert ein Büchelchen (im Franzensmuseum) mit dem Titel:

La pravita castigata.
Drama per musica
da representarsi
nel Theatro novissimo della Taverna
nel carnevale dell' Anno MDCCXXXIV.
In Bruna nella Stamperia di Giacomo Mass. Swoboda.

Die Aufführung dieses musikalischen Drama's geschah von 3 Sängern und 5 Sängerinnen. (Mittheilungen der m. schl. Ackerbaugesellschaft 1833, S. 296).

Mingotti, welcher später in Gratz durch 7 Jahre und während der Krönung in Preßburg (1741) italienische Opern gab, (böhm, Mus. Zeitsch. 1829, 2. Bd. S. 224), folgten die Impressarien **Philippo Neri del Fantasia** (1736/7 1738/9, 1739/40, 1740/1) und **Allessandro Manfredi** (1737 und 1738), welche jedoch selbst in dieser Blüthezeit der italienischen Oper in Brünn nebenbei auch deutsche Comödien und Zwischenspiele gaben, wozu sich letzterer eine deutsche Bande verschrieb. Neri wurde insbesondere auferlegt, vom 1. October 1740 bis zum Ende des Faschings 1741 statt der jährlich gehaltenen italienischen Opern mit seinen 10 Actoren und „einem die massen ehrbar-lustigen Bauern-Hanswurst" Staatsactionen und andere neue Burlesken im Opernhause zu produciren.

Mit der Unterbrechung durch einige Jahre finden wir erst 1749 den Impressario **Nicolo Petrioli** italienische Opern, Comödien und pantomimische Spiele aufführen. **Francesco di Ferrari** gab (1751/2) italienische Actionen und Comödien als **operette buffe** und musikalische Intermezzen, der deutsche Comödien-Principal

*) Schlager, Wiener Skizzen, 1839, S. 242—246; Wiener Theater-Zeitung 1844, S. 175. Nach Böhmen soll das Ballspiel (so wie das Kartenspiel) schon unter dem Könige Heinrich von Kärnthen im J. 1309 von Italienern gebracht worden sein, (Schönfeld, die alte Hilfe der Böhmen und Mährer, Prag 1808, S. 10). — In Gratz ließ Erzherzog Ferdinand 1605 ein Ballhaus bauen, in welchem ein italienischer Meister zu dieser Fertigkeit Anleitung gab. (Hurter III. 313).

Digitized by Google

Möser spielte (1754) vereint mit italienischen Künstlern, wie schon Kurz (1736) gestattet worden war, sich mit den Operisten zu verbinden.

Noch hielten sich die seriösen wälschen Opern, musikalische Intermedien und die Comödien Goldoni's, die italienischen Opern und Comödien, welche die Impressarien **Francesco Crosa** (1756, 1757/8), **Biagio Barzanti** (1757) und **Giuseppe Franceschini** (1759/60, 1762) auf der Brünner Bühne darstellten. Allein schon die italienischen Opern und Singspiele der auserlesenen Gesellschaft des **Pellino Vignia** konnten, ungeachtet sich diese durch 4 neue von Venedig gegen eine monatliche Gage von 15—20 Dukaten herbeigerufene Sänger und Sängerinnen verstärkt hatte, den Wettkampf mit den französischen Pantomimen, Tänzen und deutschen Schauspielen der gleichzeitig anwesenden Gesellschaft des französischen Pantomimen Franz Sebastiani nicht bestehen (1761/2). Endlich mit **Vincenzo Nicolosi**, welcher mit seiner italienischen Operngesellschaft einige Opern und Ballete im Brünner Opernhause aufführte (1767), verlor sich die italienische Oper von Brünns Bühne und machte dem gereinigten deutschen Schauspiele Platz.

Und nun noch einige Worte von den früher erwähnten Hannaken-Hochzeiten und Hannaken-Opern, welche so wenig bloß bei der untersten Volksclasse beliebt waren, daß sie vielmehr das Kloster-Stift Hradisch bei Olmütz (1748) zu Ehren M. Theresia's und des Kaisers Franz gab (Adeodatus Hansely Brünner Merkwürdigkeiten Ms.). Die Hannaken-Stücke mit Musik vom mährischen Schullehrer Schreyer (um 1760) und vom Prämonstratenser Mauritius zeichneten sich im comischen Genre aus und waren wie in Mähren also auch in Böhmen gern gesehen, denn die Hannaken, der originellste von allen mährischen Stämmen, hat die alten Sitten am meisten beibehalten und ihre Mundart hat so viel eigenthümlich Unterscheidendes, daß sie zum Sprichworte wurde und die Lachlust erregte. (Ausland 1841, Nro. 90; Jungmann S. 270).

Von sonstigen dramatischen Gedichten und Vorstellungen in böhmischer Sprache, wie sie in jener Zeit auch in Böhmen nur selten und von geringerem Werthe vorkommen, (Jungmann S. 244, 246, 269—270) ist uns in Mähren nichts bekannt.

Vierte Periode.

Das Aufkommen des deutschen Schauspiels, stehender Theater-Gesellschaften.

Wo zu irgend einer Zeit das Drama lebendig aus der Geschichte aufsteht, wie z. B. in den Zeiten des dreißigjährigen Krieges, wo die Erregung der Gemüther auf dem Schauplatze leicht war, weil die große Bühne der Weltbegebenheiten selbst die weite Grundlage des pathischen Interesses für alle Nachahmungen derselben bildete, da bedarf der Schauspieldichter weniger materieller Mittel,

Digitized by Google

um zu wirken, eben weil er der Hauptwirkung, der Gefangennahme der Gemüthsbewegungen sicher ist. In solchen Zeiten öffentlicher Aufregung also stellte sich die höchste Leistung im Dramatischen, und die den Zuschauer am tiefsten in Anspruch nimmt, das Trauerspiel, von selbst ein. Schwindet diese Theilnahme wieder, verlieren die Menschen den Sinn für große Gegenstände und mit ihm die Geduld sich durch diese aufreizen zu lassen zu Schmerz und Unlust, so bleibt dem Drama nichts übrig, als sich auf Conventionsstücke, auf bürgerliche Schau- und Lustspiele zu werfen, oder für jede allenfällige Aufregung mit desto stärkerer Nahrung für die äußern Sinne, mit der Oper und ähnlichen Schaustücken, zu entschädigen. Auf diesem Standpunkte haben wir zuletzt das Schauspiel gesehen, ja auf einem noch gesunkeneren. Denn der grobe Sinnenreiz selbst war in der Oper unmäßig übertrieben, und die gemeinste Lachlust schien in den Lustspielen nur noch mit Schmutz und Zoten befriedigt werden zu können.

Den öffentlichen Zustand der Schauspieldichtung, der Bühne und der Spieler um Gottsched's Zeit kann man sich nicht niedrig genug vorstellen. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein bildeten sich Schauspielertruppen aus Seiltänzerbanden, und auf ihren Buden wechselten Marionetten mit lebenden Personen ab; ein Kuniger machte sich mit einer solchen Bande noch um 1750 einen Namen, und aus des Schneiders Reibehand Marionetten-Theater gieng der (auch in Brünn zum Vorschein kommende) Comiker Franz Schuch hervor, welcher mit Schönemann, Koch und Ackermann die ersten Verdienste um die Wiedergeburt des Schauspiels theilt. Die Schauspieldichtung war wie ausgegangen; die Acteure sorgten selbst für Staatsactionen, Farcen und Impromptus, und die konnten sich nicht einmal gestalten und ausbilden, weil sie die Principale, in deren Truppe sie entstanden, aus Mißgunst nicht veröffentlichten. Von den Schauspielern aus schien also so wenig etwas zu hoffen für eine Herstellung der Bühne, als vom Volke selbst, dessen Theilnahme sehr gering geworden war. Die Höfe gaben noch weniger Trost. In Dresden, in Berlin, in Wien hielt man italienische Sänger und französische Schauspieler und was war von diesen anders, als Steifheit, Schwulst und Unnatur zu lernen!

Bei solchen Mustern war es kein Wunder, daß sich die bessern unserer spätern Schauspieler aus sich selbst und aus den rohesten Anfängen bildeten. Denn das Beste mußte noch immer das sein, was sich aus der eigentlichen Volkscomödie hoffen ließ. Auch diese dauerte hie und da fort, am meisten in Oesterreich, Tirol und Oberbaiern, wo weder öffentliche Ereignisse, noch die neue Bildung störten. Von Wien, wo das Impromptu, die Local- und Volkspoesie immer zu Hause war, gieng jener Schuch aus, der bei schon anständigeren Verhältnissen die extemporirten Stücke am längsten festhielt und sie zu einer gewissen Feinheit steigerte. Er selbst ist als der vortrefflichste Hanswurst bekannt und berühmt gewesen, von schnellem und treffendem Witz, dessen Lazzi überraschend und dessen Scherze nie unartig waren.

Neben der Volkscomödie dauerten in Oesterreich und Baiern die Aufführ-

Digitized by Google

rungen der Jesuiten, welche den Prunk und das Maschinenwesen der Hofballete in ihren geistlichen Stücken beibehielten, bis kurz vor Aufhebung des Ordens (1773) fort. Auch in den protestantischen Ländern waren die geistlichen Stücke noch nicht ausgegangen.

Bis in das erste Drittel des 18. Jahrhundertes hatte sich die ganze Bühne in einen Zustand von leerem Formalismus, gespreizter Vornehmheit, Lüge und Unwahrheit auf der einen, von nicht minder verderblicher Formlosigkeit, brutalen Sich gehen lassen und absichtlicher, sich selbst wohlfühlender Roheit, die endlich über alles Andere den Sieg behielt, aufgelöst.

Diesem verzweifelten Zustande kam, nachdem in der Theologie Spener, in der Wissenschaft Thomasius eine frische Bewegung hervorgerufen hatte, und in Günther († 1723) ein wahrer Dichter aufgetreten war, Hilfe durch den Leipziger Professor Gottsched. In die äußerste Formlosigkeit war die Bühne versunken; vor allem mußte ihr die Form wieder gewonnen, der verwilderten Kunst Gesetz und Ordnung, Zucht und Sitte verschafft werden; sie ihr gegeben zu haben ist Gottsched's großes Verdienst, dieses waren Doctrinärs der deutschen Literatur. Er wählte hiezu die Schule der Franzosen. Er kündigte den Harlekinsstücken, Haupt- und Staatsactionen, Opern und Singspielen, welche das Repertoire aller Bühnen bildeten, den Krieg an und führte das regelmäßige Schauspiel ein, die Tragödie und das Lustspiel, die er für die Schule des Volkes und einen Katheder der Tugendlehre ansah, seitdem er in Horaz gefunden, daß bei den Alten die Chöre die Stelle unserer Predigten vertraten.

Gottsched fand in der Reformation des Theaters eine besondere Unterstützung an der Caroline Neuber, einer Dame von scharfem, natürlichem Verstande, noch mehr aber voll Energie und Unternehmungsgeist, welche eine ausgezeichnete Bühne in Leipzig schuf. Hier gelangte 1728 die erste Darstellung eines regelmäßigen Trauerspiels (es war der Regulus des Pradon) zur Aufführung.

Um ein neues gereinigtes Repertoire von regelmäßigen Trauerspielen zu gewinnen, schuf Gottsched mit Hilfe seiner Frau und Freunde, in der kurzen Zeit von etwa 10 Jahren (1728 — 1739) eine völlig neue Literatur *). Hatte sie auch kein großes poetisches Verdinst und bestand sie der Mehrzahl nach in Uebersetzungen und Zurichtungen aus dem französischen des Corneille, Racine, Pradon u. a., waren diese endlosen Iphigenien und Berenicen, diese Brutusse und Alexander, mit denen die Gottsched'sche Clique, in unerhörter Fruchtbarkeit, die Bühne bevölkerte, sammt und sonders langweilige, nüchterne Gesellen, so war doch der Gegensatz dieser regelmäßigen, vornehmen, gebildeten Tragödie gegen die

*) Er stellte sie später in der „Deutschen Schaubühne," nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, Leipzig 1741—5, 6. Bd., zusammen; eine ähnliche Sammlung, von denselben ästhetischen Principien ausgehend, nur noch umfangreicher, erschien zu Wien von 1749—1764, unter dem Titel der „Deutschen Schaubühne zu Wien" nach alten und neuen Mustern, 12. Bd., mit Fortsetzungen bis 1785, 63 Bde.

Digitized by Google

Unregelmäßigkeit, die Plumpheit und Roheit der bisherigen Stücke so groß, so augenfällig, daß sie schon dadurch eine Art von Interesse erhielten; so gefielen sie doch dem Publikum; so füllten sie doch die Häuser; so erlebte doch Gottsched's „sterbender Cato," der Matador dieser nachgeahmten Stücke, in wenigen Jahren zehn Auflagen und erhielt sich lange Zeit auf den Brettern.

Damit war der Sieg nicht vollständig, nur das Trauerspiel gereinigt, die Haupt- und Staatsaction verdrängt. Noch blieben zwei andere drohende Feinde: das improvisirte Possenspiel und die Oper.

Auch hierin halfen die Franzosen, namentlich Destouches, de la Chaussee, St. Evremont, Dufreny u. u., noch weit mehr aber, da die französischen Lustspieldichter ihre Stoffe ohne Ausnahme aus der höheren Umgangswelt, der Modewelt des französischen Lebens entlehnten, der uns näher gestandene Däne Holberg, der seine Stücke durchgängig aus dem Bürger- und Bauernstande nahm, dessen Comödie im reichsten Maße und eine lange Reihe von Jahren hindurch das Entzücken unserer Theaterbesucher, zugleich auch eine würdige und fruchtbare Schule unserer größten und vorzüglichsten Schauspieler, eines Eckhof, Schröder u. s. w. gewesen.

Mit diesen Allirten also, Franzosen und Dänen, wie auch allmälig durch einige schwache Originalversuche jüngerer Dichter unterstützt, unternahm Gottsched auch die Wiederherstellung des deutschen Lustspiels. Die feierliche Verbrennung des Harlekins auf der Neuber'schen Bühne zu Leipzig, im Jahre 1737, bildet für das deutsche Lustspiel einen ähnlichen Wendepunkt, wie die Aufführung des Regulus oder des Cato für das Trauerspiel.

Wenn aber Gottsched auch das unregelmäßige Trauerspiel, die Haupt- und Staatsaction völlig aus dem Felde schlug, so gelang ihm doch nicht, die Spuren echt comischer Kraft, zugleich mit dem feierlich zu Grabe getragenen Hanswurst, auszutilgen; er erstand dem steifen Ernste zu Trotz in immer neuen Gestalten wieder, die improvisirte Comödie, mit ihrem eigenthümlichen Zauber, der trunkenen Lust, der wahrhaft bachischen Begeisterung, erhielt sich nicht nur, sie gelangte vielmehr zu ihrer rechten Blüthe und wurde durch Schauspieler von Bildung, Witz und künstlicher Vollendung, wie Eckhof, Schröder u. a., zu einem Meisterwerke ausgebildet, bis sie in den siebenziger oder spätestens den achtziger Jahren überall in Deutschland zu Grabe gieng, dem neuen Kunstcharakter, dem Gegensatze des Volksthümlichen, erlag.

Wie die deutsche Oper bis 1741 in ihrer damaligen übertriebenen, nur auf den gröbsten Sinnenreiz berechneten Gestalt, an sich selbst und ihrem eigenen Ueberreize zu Grunde gieng, wurde bereits erwähnt. (Gervinus IV. 356—364, Blätter für liter. Unterhaltung 1844 N. 186—188, Prutz, Devrient u. a.).

Der Character der Leipziger und Neuber'schen Schule, der Wiege unseres Theaters, ehe in Hamburg oder Wien nur Versuche geschahen, war außer der Verbannung des Masken- und Stegreifspiels besonders in die Umkehr des volksthümlichen in das gelehrte Drama zu setzen. Hiermit stand im Zusammenhange,

Digitized by Google

daß die ursprüngliche englische Manier der Darstellung der Nachbildung des französischen Theaterspiels weichen mußte. Das Grelle, Uebertriebene und Ungeheuerliche machte der Convenienz und classischen „Methode" Platz. Dies Verdienst war nicht gering; der ausschweifenden Willkühr wie der marionettenhaften Förmlichkeit der Haupt- und Staatsactionsmanier wurde durch Maß und Regel ein Ende gemacht, und war diese Schule auch keineswegs musterhaft, so vermittelte sie doch den Uebergang zu reineren Kunstformen. Hiezu kam, daß die Neuber, die Bedeutung der Bühne tiefer fassend, als ein „Ergötzungsmittel," zuerst sie als eine Sache des „gemeinen Besten" hinstellte, die Sitten der Schauspieler reinigte und von diesen Strenge und Ueberlegung forderte. So kam denn um die Mitte des 18. Jahrhundertes die Abschaffung der Staatsaction, des Harlekins und der Stegreifcomödie in ganz Deutschland zu Ehren und das Repertoire bestand überall aus gelehrten und einstudierten Stücken.

Allein die arme Neuber hatte wie Cortez ihre Schiffe verbrannt, sie drang vorwärts und gieng siegend zu Grunde; Schuch und Schönemann bedrängten sie schwer, und Elias Schlegel's, des frommen Gellert und des jungen Lessing Erstlinge gaben dem Bühnengeschmacke eine neue anti-französische Richtung, mit der ihr Reich fiel. Die merkwürdige Frau starb vergessen 1776.

Schönemann (geb. 1734, gest. 1782), practisch gewandt als Principal, machte die Neuber und ihre Schule schnell vergessen. Er führte mehr Ordnung und Sitte bei seiner Gesellschaft ein, brachte zuerst die comische Oper, das Schäferspiel auf die Bühne sorgte für gute Uebersetzungen und verwies die gangbaren schlechteren von der Bühne. Er zog Schauspieler, die ältere Schröder, Eckhof, Ackermann u. a., an sich, die mit und lange nach ihm der deutschen Bühne Stolz waren, und begründete den Ton, der zu Ende der achtzigar Jahre in Rücksicht auf Spiel, Darstellung und Personal herrschte. Allein! wie bescheiden noch um 1750 die Finanzverhältnisse der blühendsten deutschen Bühnen waren, sehen wir daraus, daß Schönemanns Wochenetat in Lüneburg 16 Thlr. 8 Groschen betrug, aus dem Ackermann und die Schröder den höchsten Gehalt, 2 Thlr. wöchentlich, Eckhof 1 Thlr. 16 Groschen erhielten. Die Hausmiethe betrug 2 Thlr. wöchentlich, die Beleuchtung 1 Thlr., die Musik 1 Thlr. 8 Groschen. In Berlin herrschte zu dieser Zeit noch die Haupt- und Staatsaction und die improvisirte Comödie (Schuch und Stenzel). Hier sah man auch die erste Operette: „Der Teufel ist los," englischen Ursprungs, mit Gesang ohne Orchester. Inzwischen war der Mann herangereift, der den Uebergang von der französischen Schule zur deutschen vermitteln und vollenden sollte. Es war Conrad Eckhof, geb. 1720 in Hamburg, durch Naturtrieb und merkwürdige Schicksale zum Schauspieler, durch eine vollendete Kunsterkenntniß zum Reformator der mimischen Kunst berufen. Indem er, gegenüber der Leipziger Schule, das Princip „natürlicher Darstellung" vertrat, die erste Schauspieler-Akademie gründete, und in Verbindung mit Lessing das deutsche Theater zunächst auf

Digitized by Google

dem stärksten Gefühle der Deutschen, „dem Familien-Interesse," zu basiren suchte, wurde er, freilich durch Lessing, der Gründer einer eigenthümlich deutschen Schauspielkunst.

Wohl waren schon vordem in Leipzig geistvollere Dichter aufgetreten, die zwar von Gottsched ausgehend und in der Tradition französische Muster erzogen, sich doch im Verlaufe ihrer weiteren Entwicklung mehr oder weniger davon zu befreien nnd eine leidliche Selbstständigkeit zu erringen wußten, wie Elias Schlegel (1718—49), der erste, welcher sich in den Materien seiner Trauer- und Lustspiele an das Vaterländische anzuschließen sucht, Gellert, damal vorzüglich berühmt als Verfasser des weinerlichen oder rührenden Lustspiels das sich später, bei wachsender Sentimentalität, weit über die deutsche Bühne ausbreitete, Krüger (1722—50), Cronegk u. a. Indessen rissen sich diese Dichter nie ganz vom französischen Geschmacke los; nur regelmäßiger, einfacher und natürlicher wurden die Schauspiele und ihre Darstellungen. Der dramatischen Dichtung war auch wenig förderlich, daß so häufig die Schauspieler selbst Dichter und nicht selten tonangebende Dichter wurden. In Wien insbesondere schrieben in den 1740ger und 50ger Jahren Weiskern, Stephanie der Aeltere († 1800) Brenner u. a. eine Menge Stücke noch ganz im alten Style und seit 1760 überschwemmten auch anderwärts die Brandes, Großmann († 1796), Bretzner († 1807), u. a. die Bühne mit einem gewaltigen Vorrathe trivialer Alltagsstücke. So unerheblich aber auch die dramatischen Dichtungen aus der Periode vor Lessing waren, so wichtig und bedeutend wurden sie für die Ausbildung unserer Schauspielkunst. Je einfacher nämlich diese Charactere waren, je skizzenhafter ihre Haltung, je entblößter die ganzen Stücke von Allem, was die Sinne blenden und bestechen konnte, von scenischem Aufputz, Pomp der Sprache u. s. w., desto mehr nöthigten sie den Schauspieler zu einem naturwahren, fein nüancirten, lebendigen Spiel. Auf den krassen Schwulst der Haupt- und Staatsactionen, die steife, hohle Pracht der französirenden Trauerspiele gab es keine bessere Schule eines naturwahren Spiels, als eben diese Rollen: Rollen, die an sich so wenig, beinahe nichts waren, aus denen der Schauspieler erst Alles machen mußte. Hier war die Schule jener vorzüglichen Characterdarsteller, welche die Morgenröthe unserer dramatischen Dichtung begleiten, der Ackermann, Koch, Brückner, Schönemann, vor Allem Eckhof's, des eigentlichen Repräsentanten dieser Uebergangsepoche, des wahrhaften theatralischen Pendant's Lessings.

Es war die ästhetische Epoche Deutschlands, das sich aus der wüsten Zerflossenheit der beiden letzten Jahrhunderte wieder zu finden rang. Die Religion, die abstracte Hingabe an das Jenseitige, hatte aufgehört, die bestimmende Macht der Zeit zu sein; die Politik, die staatliche, die historische Entwicklung war es noch nicht, wie jetzt. Dagegen nahm die Kunst alle Kräfte in Anspruch, unterwarf sich alle Geister, gährte und trieb in allen Herzen. Daher mit einem Mal diese Fülle von Dichtern, die in Deutschland auftaucht, daher dieses Wiederanknüpfen an die großen Lehrer und Muster alles Schönen, die Griechen, daher

Digitized by Google

diese ganze sogenannte classische Epoche unserer Literatur, die seit der Mitte des vorigen Jahrhundertes heraufsteigt und ihre Classicität eben diesem Umstande verdankt, daß die Zeit damals so ganz rein aufging in der Kunst, sogar keinen andern Ausdruck verlangte, als einzig den ästhetischen.

Lessing's weltgeschichtliche That ist es, diesen Inhalt der Zeit ausgesprochen, ihr zuerst zu ihrem eigenen Bewußtsein verholfen, sie über sich selbst und ihre Aufgabe aufgeklärt zu haben: dadurch, daß er zuerst das Wesen der Kunst, die Idee des Schönen entdeckte und bestimmte, daß er bewies, wir müßten, um der Kunst mächtig zu werden, zur Natur, der Grundlage des Schönen, der Mutter aller Kunst zurückkehren, nicht zur rohen, ungebundenen, sondern zur verklärten, durch den Geist wiedergebornen Natur, der Natur der Griechen, der Natur Shakespeare's, die er mit triumphirendem Stolze gegen die Unnatur der Franzosen in die Wagschale warf.

Lessing († 1778), für ein volles Menschenalter, von der Mitte der vierziger bis Ende der siebenziger Jahre, der eigentliche Mittelpunkt, der lebendige Träger der deutschen Bühne, die er freilich mit dem edelsten Eifer nicht zur Nationalbühne umzuschaffen vermochte, war an den Theatern in Leipzig, Berlin, Breslau und Hamburg unablässig thätig, den französischen Geschmack zu bekämpfen und zu verdrängen. Er begann den Kampf in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" (1750), schärfer in seiner „theatralischen Bibliothek" (1754—8). Die 1755 in Leipzig erschienenen ersten öffentlichen Theaterkritiken gründeten die Verbindung der Kunst mit der Wissenschaft, ohne welche jede Bühne, die nur den Geschmack des Publikums zum Leitfaden nimmt, versinken muß. Mit der ersten Darstellung von Lessing's „Miß Sara Sampson" in Leipzig 1755 war für lange Zeit der Sieg des „bürgerlichen Trauerspiels" in Deutschland entschieden. Es ist nicht nur das erste deutsche Stück, welches, trotz seiner verhältnißmäßigen Unregelmäßigkeit im Vortrag und Oekonomie, den Namen eines Trauerspiels verdient, sondern es wirft zuerst mit wahrer Originalität das französische Costüm ab, ohne einem andern zu verfallen; die Regeln des französischen Drama's sind bereits völlig durchbrochen, Alles, was die innere Handlung, die Motive, die Situationen anbetrifft, fußt schon auf englischem Grund und Boden. Wie Lessing in der Sara Sampson den Zwang des Alexandriners bei Seite warf und die tragische Muse zuerst, in schlichter Prosa, die natürliche Sprache des Umgangs sprechen lehrte, wagte er es auch, der bisherigen Unterstützung des Trauerspiels, in dem nur Könige und Fürsten, Helden und Tyrannen hatten auftreten dürfen, zu entsagen und auch Personen bürgerlichen Standes einzuführen, nichts als Menschen zu zeichnen. Der Erfolg der Sara Sampson war außerordentlich. In noch nicht Jahresfrist machte sie die Runde über alle deutschen Theater (auch in Brünn finden wir sie spätestens 1763); sie ward das Vorbild aller bürgerlichen Dramen in Deutschland und eröffnet zugleich die tragischen Stoffe, die in den 70ger Jahren vorzugsweise behandelt wurden. Das bürgerliche Trauerspiel verdrängte das heroische, man betrach-

Digitized by Google

tete es als die eigentlich nationale, dem deutschen Character angemessene Gattung.

In den Berliner Literaturbriefen von Nicolai, Mendelssohn, Lessing, Abt (seit 1759), so wie später in der Allgemeinen deutschen Bibliothek wird der Kampf immer heftiger, die Autorität Gottsched's und seiner Freunde immer mehr untergraben und gestürzt. In einer Zeit, welche die Uebersetzungen dramatischer Autoren (Moliere, Destouches, Favart, Goldoni, seit 1762 Shakespeare von Wieland) in Massen erhielt, nahm sich Lessing durch die Uebertragung Diderot's (1760), der die Unnatur und Ueberladung der französischen Bühne angegriffen hatte, einen Franzosen selbst zum Kampfesgenossen gegen Gottsched und seinen Geschmack. Als Diderot und Shakespeare, nach Deutschland verpflanzt, ihre ersten Wirkungen thaten, war gerade Friedrichs von Preußen Sieg bei Roßbach erfochten, und mußte bei allen Neidern und Gegnern der französchen Nationalität in Politik oder Literatur eine große Heiterkeit verbreiten, die Lessing zu benützen nicht versäumte. Er schrieb mitten unter der Armee in Breslau seine Minna von Barnhelm (welche 1767 in Hamburg zuerst zur Aufführung kam). Die comische Rolle, die der Franzose darin spielt, der Gegensatz der echt deutschen Charactere, die man hier zum erstenmale und nachher vielleicht nie wieder mit solcher Liebe und in so unaffectirter Gestalt auf die Bühne gebracht sah; der glückliche Griff in das Nationalleben, die Ansprache an die Begeisterung für jene siegreiche Armee u. s. w., alles dies neben der geschickten dramatischen Behandlung wirkte schlagartig im Volke. Kein Werk außer dem Messias von Klopfstock hatte vor Göthe's Erstlingsdichtungen eine solche Theilnahme gefunden. Es wurde (1767) in Berlin in 22 Tagen 19 Mal gegeben. Eine Fluth von Soldatenstücken folgte. Der Schrei nach Nationalität wurde allgemein; der Gedanke an eine Nationalbühne faßte im Volke Wurzel. Die Staatsaction und die ihr verwandte französische Tragödie verschwand oder behauptete nur ein Pietätsinteresse. Der deutsche Harlekin verschwand.

Nachdem Leipzig seine Bedeutung für die Bühne verloren hatte, als dessen Theater von Eckhof an den minder begeisterten, obwohl geschmackvollen Koch übergegangen war, wurden Hamburg und Wien das Augenmerk aller Welt.

Lessing's Minna war die erste Dichtung, die den Werth einer nationalen Bühne und volksthümlich patriotischer Stücke empfinden ließ. Von da an datiren wenigstens die ersten Versuche, die Führung der Theater den wandernden Truppen selbst zu entziehen und die Bühne von freiem, künstlerischem Standpuncte aus zu lenken.

Hamburg hatte seit den dreißiger Jahren sich des vorzüglichsten Theaters in Deutschland erfreut; wie ehemals der Sitz der Oper, so war es jetzt der Hauptsitz des deutschen Drama's geworden, wurde die Wiege des neuen Theaters dadurch, daß es eine Schule für Schauspieler ward und zunächst das leistete, was Leipzig versprochen hatte. Die vorzüglichsten Gesellschaften, eine Neuber, ein Schönemann, Koch, Ackermann mit Künstlern wie Starke, Krüger, Böck,

Digitized by Google

Schröter, Borchers, die Henfel, vor Allen Eckhof, sowie in jüngster Zeit Schröder hatten hier gespielt. Als dennoch in Folge zufälliger Umstände die letzte Ackermann'sche Unternehmung im Jahre 1766 zu Grunde gegangen war, gründete eine Privatgesellschaft eine neue Direction, welche eine Musterdirection für Deutschland, die Hamburger Bühne selbst eine deutsche Nationalbühne werden sollte. Sie berief Lessing zum Dramaturgen und künstlerischen Rathgeber. Zwar konnte weder Lessing's Beirath, noch ein Verein so vorzüglicher, so unvergleichlicher Künstler, wie Eckhof, die Henfel, Böck, die Mecour, die Löwen u. a., ein Unternehmen retten, dessen Begründern und thatsächlichen Leitern es an künstlerischer Einsicht, an moralischem Muth, an finanziellen Kräften fehlte; es gieng noch in demselben Jahre seines Entstehens (1767) wieder ein. Allein Lessing's „Hamburgische Dramaturgie," ursprünglich bestimmt, jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters wie des Schauspielers hier thun würde, wurde ein Werk universeller Bedeutung, eine wahre Muster-Anleitung zur dramatischen Kunst, neben Laocoon, die Urheberin aller echten Aesthetik in Deutschland.

Der Bruch mit den Franzosen war entschieden, die Einführung Shakespeare's gesichert. Lessing's letzte dramatische Dichtungen: Emilia Galotti und (1775) Nathan der Weise (das erste bedeutende Stück, das, seitdem der Alexandriner verdrängt worden, wieder in Versen geschrieben ward) verschmolzen Shakespeare'sche Kraft und Wahrheit mit griechischer Anmuth und Milde, romantische und antike, Shakespeare'sche und hellenische Elemente, welche Lessing, als das einzig Maßgebende, das wahre Gesetz der Kunst, jenem forcirten Shakespeare-Enthusiasmus entgegensetzte, der sich inzwischen der deutschen Jugend bemächtigt hatte. Nathan schildert die geistigen Kämpfe zu Ende des 18. Jahrhundertes und verkündigt prophetisch als deren Frucht die reine, schöne Humanität, die Bildung, die Menschlichkeit im höchsten Sinne.

Lessing's Dramaturgie schüchterte endlich auch Weiße († 1804) ein, welcher in seinen Tragödien zeigt, wie schwer man das französische Joch abschüttelte, wie schwer man den Alexandriner, der fast alle Schuld trägt an der unendlichen Langweiligkeit und Monotonie der Stücke jener Zeiten, aufgab, weil die Schauspieler, welche sich zu Gottscheds Zeit gegen den Vers gesträubt hatten, die Bequemlichkeit dieses Recitativs vor dem natürlichen Vortrage allmählig eingesehen haben mochten. Endlich zog sich Weiße vom Trauerspiele zurück in die Oper; da die großen Schauspiele der Franzosen nicht mehr gelten sollten, so führte er ihre kleinen Ergötzlichkeiten und Vaudevilles ein. Dadurch ist er viel schädlicher geworden als durch seine erfolglosen Trauerspiele; die ganze Schaar der mittelmäßigen Talente, die sich an gute Componisten angerankt wohlfeil einen Namen machen wollte, warf sich auf diese Tändeleien.

Schon 1767 hatte sein „Lottchen am Hofe," durch Hiller's anmuthige Musik gehoben, außerordentlichen Beifall erhalten, die tändelnden und zärtlichen Arietten gefielen dem Publikum immer noch besser, als die alexandrinischen Rodomontaden

Digitized by Google

im Schauspiele. Diese Operetten von Weiße und Hiller wurden wahre Cassemittel, fanden zahlreiche Nachahmer und verursachten in kürzester Frist eine Restauration der Oper, als musikalischen Drama's, von der Gottsched sich schwerlich träumen ließ, als er die Oper durch das Schäferspiel ersetzte, das, Anfangs Quelle der Oper, sich nun in den vielen spätern Nachahmungen wieder darin versteckt hatte.

Während sich nun im westlichen Winkel Deutschlands die nationale Schauspielkunst zuerst zur echten Kunstbedeutung erhob, blieb der Osten, besonders Oesterreich und Wien, noch immer in den Händen der Stegreifschauspieler, kam man damals über den Gottschedisch-französischen Styl, wenigstens im Trauerspiele, nicht hinaus. Oesterreich war das einzige Land, wo der freiere Character des süddeutschen Lebens und die Vergnügungslust im Volke einen Geschmack am Schauspiele bis in die unteren Stände selbst in mittleren Orten verbreitete, während in Berlin noch im Anfange der 80ger Jahre der Mittelstand der Bühne wenig achtete. In Linz, Neustadt, Stk. Pölten, Krems trieben sich Truppen um, in Prag, Preßburg, Gratz, Brünn gab es früher als irgendwo sonst im Reiche stehende Theater. Hier waren fast alle Elemente, die man nur begehren konnte, Volkstheilnahme, guter Wille am Hofe und unter einzelnen Gebildeten, äußere Mittel die besten Schauspieler anzuziehen. Nur leider das Beste fehlte: Bildung und Bildungstrieb.

Erst gegen die Mitte des Jahrhunderts regte sich ein besserer Trieb. Die Schauspieler, welche in den Staatsactionen und Zaubercomödien die Prinzen, Tyrannen, Zauberer u. s. w. zu spielen hatten, waren es müde geworden, den Possenreißern blos zum Anlaß ihrer Schwänke oder dem Publikum als Lückenbüßer zu dienen, wenn es sich vom Lachen erholen wollte. Der Ruf der norddeutschen Kunstgenossen, der Beifall, welchen die französischen Schauspieler neben ihnen erwarben, reizten ihren Ehrgeiz und ließ sie nach besseren Characteren und einer anderen Sprache verlangen, als Weiskern, Prehauser, Kurz und Huber ihnen lieferten. Auch im Publikum erwachte ein edleres Bedürfniß. So gelang es denn dem Schauspieler Weidner im Jahre 1747 den Impressario Sellier zu bewegen, einmal einen Versuch mit der Aufführung eines regelmäßigen Stückes zu machen. Obschon man dazu eine sehr mittelmäßige Tragödie, nämlich Krüger's: Allemanische Brüder wählte, so machte dieser Versuch doch einen so guten Eindruck, daß Sellier sich von dieser neuen Gattung Vortheil versprechen durfte und daher Koch, Heydrich und die Lorenz von der Neuber'schen Truppe zur Completirung des Personals für „studierte Stücke" verschrieb. Die Vorstellungen begannen 1748 mit dem Essex des Corneille, Koch gab zu seinem Benefice den Voltaire'schen Oedip und so fuhr man fort, und obschon die Spielweise der Leipziger Schule dem derbgewöhntem Publikum sehr fremd erschien, faßte die Tragödie dennoch festen Fuß.

Jetzt erkannten die Extemporanten die ganze Größe der bisher höhnisch verlachten Gefahr und es entbrannte ein verzweifelter Kampf gegen das regel-

Digitized by Google

mäßige Drama und die neuen Eindringlinge. Was abenteuerliche Erfindungskraft und unverschämter Humor vermochte, wurde aufgeboten, um die Volksgunst festzuhalten; keine Cabale und Privatintrigue gespart, um den studierten Schauspielern den Aufenthalt in Wien zu verleiden. Mit Koch gelang das schon im nächsten Jahre, er ging mit seiner Frau nach Sachsen zurück, die Lorenz heirathete den Huber, Heydrich blieb ebenfalls und beide wurden bald zu den trefflichsten Extemporanten gezählt.

Doch war damit das regelmäßige Drama noch nicht gesprengt. Freiherr von Lopresti, welcher 1751 das deutsche Theater seiner Unternehmung des italienischen und französischen einverleibte, ließ die Tragödie nicht fallen, und um dem Unsinn und der Gemeinheit der Burleske eine Schranke zu setzen, wurde in demselben Jahre eine Theatercensur eingeführt, und den Extemporanten eingeschärft, sich aller Unanständigkeiten und widersinnigen Ausdrücke zu enthalten. Aber es wurde für die Burleske noch schlimmer. Maria Theresia faßte die Bedeutung des Theaters immer schärfer ins Auge, hob 1752 die bisherigen Privilegien der Unternehmer auf und übergab das deutsche Schauspiel der Aufsicht des Magistrates mit der Weisung, es auf einen gestitteten Fuß zu setzen. Und damit dies unbeirrt von Vortheilsrücksichten geschehen könne, dotirte sie das deutsche Schauspiel nicht nur mit einer namhaften Summe, sondern übernahm sogar jede Schadloshaltung.

Dieser wichtige Schritt, einer so großen Fürstin würdig, hatte doch nicht jene vortheilhafte Wirkung, die man erwarten durfte. Theils war der Bildungstrieb im Publikum, der allein ein aufstrebendes Theater stützen kann, zu gering, theils war die Organisation des Instituts eine verfehlte. Der Magistrat wälzte die Last der Verantwortlichkeit für das Theater nach zwei Jahren ab, Maria Theresia aber verharrte in ihrer Protection, und die deutsche Bühne in der Burg wurde nun förmlich eine kaiserliche, wieder einer der erfreulichsten Fortschritte; aber es lag nun einmal in den Wiener Verhältnissen, daß die liberalste Protection der Herrscher dem Theater nicht gedeihen sollte. Dazu kam der Fehler, daß die Direction, die nach einem vernünftigen Beschluß in die Hand eines Einzigen gelegt wurde, dem Grafen Durazzo, einem Italiener, anvertraut wurde, der, abgesehen von allem Mangel an spezieller Kenntniß des Theaters, auch nicht ein Wort deutsch verstand.

Daher erhob sich die Burleske wieder mit gesammelter Kraft, neue Talente wurden gewonnen, die auch sogleich neue Maskencharactere aufbrachten. Man gab der Musik immer mehr Raum, von Liedern und Arien kam man zu Terzetten und Quartetten, es wurden förmliche burleske Singspiele daraus und der Weg zur „Donaunymphe“ und „Teufelsmühle“ war gefunden. Aber in diesem merkwürdigen Geschmackskriege, der 20 Jahre lang an ein und derselben Bühne hartnäckig fortdauerte, verschmähte die Volkspartei kein Mittel der Cabale, des Spottes, der Verläumdung, um seine Herrschaft zu verlängern. Sie gaben z. B.

Digitized by Google

den studierten Schauspielern den Spottnamen der Gregoriusspieler und führten tragische Stücke, z. B. Miß Sara, mit jenen Kräften auf, die sonst in den zügellosesten Burlesken verwendet wurden. Wenn gleich Prehauser die Sache ernsthaft zu nehmen schien, so war das Publikum doch zu sehr gewohnt, über ihn zu lachen, als daß die boshafte Absicht, dadurch die Wirkung des Stückes zu zerstören, nicht in die Augen springen sollte. Weiskern war es, der an der Spitze aller dieser Intriguen stand, obschon er selbst in edlen Väterrollen des regelmäßigen Drama's mit Beifall auftrat. Daß die talentvollen Extemporanten ihre Stellung behaupten wollten, war natürlich, sie hatte viel Reizendes, aber auch eine schmutzige Gewinnsucht hatte ihren Theil daran. Ein merkwürdiger Tarif, der noch von der Impresa her bestand, belehrt uns darüber. Dem zufolge wurde

für jede neu in die Scene gebrachte Burleske ohne Arien gezahlt .	6	fl.
für jede Wiederholung derselben	3	„
für eine neue Burleske mit Arien	12	„
für jede Wiederholung derselben	6	„
für jede neue Arie dazu	1	„

Folglich war nur durch eine gänzliche Ueberschwemmung des Repertoirs mit diesen Fabrikaten dabei etwas zu gewinnen. Weiskern hat deren 140 gemacht.

Schmachvoll aber sind die sogenannten Prämien, welche dieser Tarif den Darstellern zugesteht:

Für jedes Auffliegen im Stücke	1	fl.	
für einen Sprung ins Wasser	1	„	
für einen Sprung über eine Mauer oder einen Felsen herab .	1	„	
für jede Verkleidung	1	„	
für Prügel (passiv)	—	„	34 kr.
für eine Ohrfeige oder einen Fußtritt	—	„	34 „
für jeden erhaltenen schwarzen und weißen Fleck	—	„	34 „
fürs Begießen	—	„	34 „
jeder Duellant in den Combattements	—	„	34 „

Und diese erniedrigenden Emolumente wollten die Schauspieler nicht einbüßen.

Auch die Zeitumstände beförderten die Dauer dieses Geschmacks. Der siebenjährige Krieg wirkte auch hier niederdrückend auf die Theaterzustände, die Kaiserin hatte schwere Sorgen, und ließ das Theater außer Acht, dem Volke wurden in Angst und Nöthen die Spaßmacher immer lieber und nothwendiger, der Adel hielt sich an das französische Theater und Durazzo ließ die Dinge gehen, die er nicht zu ändern wußte. Veränderungen in der Leitung der Bühne machten die Sache nicht besser. Weiskern und die Extemporanten waren vollständig obenauf. Mit heldenmüthiger Ausdauer suchten die aufs Aeußerste bedrängten studierten Schauspieler dem regelmäßigen Drama die Bühne zu erobern. Schwerlich wäre es ihnen aber gelungen, wenn nicht jetzt der Einfluß eines Mannes von Wissenschaft und gebildetem Geschmack, dabei von unabhängigem und stolzem Geiste und unerschütterlichem Character, bedeutend ins Gewicht gefallen wäre.

Digitized by Google

Es war dies Sonnenfels (1733 zu Nikolsburg in Mähren geboren, 1817 gestorben) durch dessen freimüthige Aeußerung an den Kaiser Maria Theresia sich bestimmt fand, das Extemporiren auf der Bühne zu untersagen, und Sonnenfels zum Theatercensor zu ernennen (1768). Damit war die Wiener Stegreif-Burleske todt, und der Sieg neigte sich auf die Seite des neueren Geschmacks, aber doch erst, als der Tod die Reihen der Extemporanten dergestalt gelichtet hatte, daß die Uebrigbleibenden muthlos davongingen. Weiskern hatte in seinen letzten Lebensjahren, als er die Sache der Stegreif-Comödie schon verloren sah, sich mit der ganzen Energie seines Geistes auf Studien der Geschichte und Geographie geworfen, und eine von ihm gearbeitete Topographie des Erzherzogthums Oesterreich, eine für seine Zeit gründliche Arbeit, erschien nach seinem Tode. Prehauser, der ein verständiger und redlicher Mann war, hatte sich schon in den letzten Jahren bereit erklärt, den grünen Hut und die Hanswurstjacke abzulegen, auch schon einige characteristische Rollen, zuletzt noch den Just in Minna von Barnhelm mit Beifall gespielt. Als Weiskern starb, fühlte er, daß es nun auch mit ihm zu Ende sei, und bei dessen Begräbniß sagte er zu seinen Kameraden: Unser Odoardo hat es überstanden, ich werde ihm bald folgen, er wird nicht ohne seinen Bedienten sein wollen.

Manche Bemühungen, insbesondere Affligios, die Burleske wieder zu beleben, scheiterten an dem mannhaften Widerstande aller Schauspieler, der durch Sonnenfels unterstützt wurde, und selbst das Publikum hatte seinen Geschmack bereits geändert und war für Besseres reif geworden. Der Sieg des regelmäßigen Dramas war endlich vollständig anerkannt, das französische Schauspiel, wenn auch ansteckend in seinen Manieren für deutsche Schauspieler, rief einen Wetteifer hervor, und die Ballete waren eine wahre Schule der Anmuth und des pantomimischen Ausdrucks.

Sonnenfels gab unterm 14. August 1770 ein Programm aus, worin die neue Direction sich öffentlich zur Erfüllung der veredelnden Principien anheischig machte. Es war vorsichtig und verständig, daß er die Wiener darüber beruhigte: das scherzhafte Lustspiel solle die herrschende Gattung, Trauerspiel und rührende Stücke dagegen nur Würze des Repertoirs sein, ja er versprach: „das Scherzhafte soll manchmal so nahe an die Grenze der Posse sinken, als die Wohlanständigkeit der Bühne, welche man beständig im Angesicht behalten wird, zugeben kann.“ Den Dichtern wiederholte die Direction die schon von Heufeld gegebene Zusage eines Honorars von 100 fl. für ein Stück, das die Abendvorstellung fülle, für die kleinern nach Verhältniß, auch wurde ihnen die Alternative gestellt, ob sie anstatt der 100 fl. das freie Entrée in beide Theater auf ein Jahr annehmen wollten. Den Adel lag Sonnenfels dringend an, „an der Bildung der Schauspieler nähern Antheil zu nehmen, indem er ihnen den Eintritt in seinen Umgangskreis gestatte, wo sie allein die Urbilder zu dem freien edlen Anstande, zu der Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Umgangs studieren können, die wir

Digitized by Google

von ihnen auf der Bühne fordern, und worin allein der Vorzug einiger französischer vor unsern Schauspielern besteht.

Daß aber trotz aller großartigen Mittel und Anläufe, welche eine rasche Entwicklung des Schauspiels in Wien erwarten ließen, doch die Wiener Bühne nur den Nachzüglec abgab, und sich in wohlgenährter Gemächlichkeit, um Jahrzehnte später jene Fortschritte aneignete, welche die geringgeschätzten ober- und niedersächsischen Truppen, unter steter Noth und Sorge, und vielleicht eben deßhalb errungen hatten, lag wieder in jenen eigenthümlichen Verhältnissen Wiens begründet, welche auch die Burleske länger als irgendwo anders in Blüthe erhalten hatten.

Ein Hauptgrund für das mindere Gedeihen lag wohl darin, daß die Leitung dieser Kunstanstalt nicht in die Hände jener gelegt wurde, die hierzu den Beruf in sich trugen, sondern daß vornehme Leute, um sich bei der Krone zu insinuiren, sich zu Pachtungen und Directionen trotz der enormsten Geldverluste zudrängten. So hatte die rühmenswerthe Aufmerksamkeit des Kaiserhauses das deutsche Theater aus der Verachtung der höheren Stände schnell zu dem eifrigsten Antheil erhoben und ihm ein vornehmes Ansehen gegeben. Daß aber beim Theater vor allen andern Dingen es darauf ankomme, daß gut Comödie gespielt werde, das schien man ganz übersehen zu haben. Ein anderer Verlust für die Bühne war es, daß Sonnenfels schon 1771 das Amt der Theater-Censur wieder abgenommen wurde, welches zu jener Zeit von hoher Wichtigkeit war, indem der Censor negativ über die Wahl der Stücke bestimmte und die Herstellung des Repertoirs die wichtigste Aufgabe der Reformperiode war. Bei diesem Wechsel der Dinge ging auch sein dramaturgischer Einfluß zu Ende. Auch erhob sich gegen ihn bald der Undank, und Stephanie der Jüngere schrieb, sobald er nur hoffen konnte, es straflos zu thun, ein Stück, „der Tadler nach der Mode" worin er zu öffentlichem Gelächter Sonnenfels, dem er persönlich verpflichtet war, copirte.

Das Jahr 1771 wurde noch durch den folgewichtigen Vorgang bezeichnet, daß Maria Theresia zum ersten Male das deutsche Schauspiel besuchte.

Man gab Diderots Hausvater. Die Theilnahme, welche der Kaiser schon längst der deutschen Kunst zugewendet hatte, gewann nun an Nachdruck und brachte schon im nächsten Jahr das wichtige Resultat hervor, daß die französische Truppe abgeschafft wurde, deren Einfluß auch auf die Deutschen sehr nachtheilig wirkte, denn diese wurden ihnen ein Vorbild der Nachahmung; aber trotz Sonnenfels Warnung nahmen die deutschen Schauspieler früher die Unarten als Vorzüge der französischen an, auch hatte die lange Herrschaft des Stegreifs die Schauspieler auf den Kreis ihrer eigenen Gedanken beschränkt und ihrem Ausdrucke eine unvermeidliche Plattheit gegeben. Den Schauspielern aber konnte ihre zurückgebliebene Entwickelung nicht zur Last gelegt werden, der Hergang der Geschichte entschuldigt sie hinlänglich. Im Gegentheile verdient der Fleiß und Eifer, den sie bei Einführung der memorirten Dramen bewiesen, vollkommene Anerken-

Digitized by Google

nung. Fast Alle, nur zu zwanglosem Extemporiren gewöhnt, setzten sie es dennoch, um ein regelmäßiges Repertoir zu erschaffen, zwei Jahre lang durch, wöchentlich ein neues memorirtes Stück zu liefern, und diesen Anstrengungen gelang es, daß das Wiener Repertoir schon zu Anfang der Siebenziger Jahre eine den norddeutschen Theatern wenigstens ähnliche Physiognomie zeigte. Freilich nahmen die Wiener Producte den meisten Raum ein, aber die Tragödie und höhere Comödie war doch auch vertreten, und Sonnenfels Einfluß verschaffte der Wiener Bühne sogar die Auszeichnung, einige Unternehmungen vor dem übrigen Deutschland voraus zu haben. So wurde am 20. August 1770 Brave's Brutus aufgeführt, merkwürdig, weil darin der erste Versuch gemacht worden war, den fünffüßigen Jambus einzuführen. Ebenso kam das Wiener Theater auf Sonnenfels Anregung sogar zuerst auf die Benützung der Wielandischen Uebersetzung des Shakespeare; Stephanie der Jüngere brachte 1772 den Macbeth, und im nächsten Jahre den Hamlet, obwohl beide, zu Schau- und Spectakelstücken verarbeitet, schnell wieder von der Bühne verschwanden.

Im Jahre 1776 entschoß sich Joseph II., nachdem die Koharyʼsche Pachtung mit 60,000 fl. Schulden belastet war, die Kunstpächterei gänzlich aufzuheben, und die deutsche Bühne unter directen Schutz der Krone zu stellen, und constatirte das deutsche Schauspiel im Theater an der Burg als National-Theater. Dem Oberkammer-Amte, welchem die Verwaltung, d. h. die Bestreitung der Kosten und die Oberaufsicht oblag, gab er dafür keine andere Weisung, als daß das National-Theater „zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredlung der Sitten" wirken solle.

So war mit dieser musterhaften Institution das Theater dem Prinzipe nach schon auf seiner Höhe angelangt, seine wahre Bedeutung und Bestimmung war von dem Kaiserthrone herab thatsächlich proklamirt.

Und Joseph ging mit Sorgfalt und Nachdruck daran, seine Absicht zu verwirklichen, er sandte den Schauspieler Müller auf eine Rundreise durch Deutschland, um die besten Talente zu gewinnen; er gab, was das wichtigste war, die künstlerische Leitung wieder ganz in Künstlerhände, und als das Repertoir, nur aus den besten vorhandenen Stücken zusammengesetzt, der oberflächlichen Vergnügungssucht des Publikums nicht zusagte, und das Oberkammeramt dem Kaiser vorstellte, daß der Cassen-Ausfall ohne Ballet bedeutend werde, die Leute kämen nicht ins Theater, da antwortete Joseph: „Nur so zu, sie werden schon kommen." Fürwahr schöner konnte diese wilde Streitperiode nicht abschließen, als durch die kaiserliche Einsetzung des Geistes der Bildung und Gesittung, indem er den Zagenden zurief: „Nur so zu, sie werden schon kommen."

Nicht weniger als die Consolidirung und Verbreitung der Schauspielkunst vollendete sich in diesen letzten Jahrzehnten auch die Ausbildung der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Gattungen. Das reiche Theaterleben in Wien verschaffte ihnen die selbstständigste Blüthe.

Am kaiserlichen National-Theater vermochte auch Schröder's Genie nicht

Digitized by Google

den Schäden mit Erfolg entgegenzuwirken, an denen dies so überaus vortheilhaft gestellte Institut immerdar siechen sollte. Der schnöde Mißbrauch, welchen die Stephanies mit der freisinnigen Einrichtung des Ausschusses trieben, verbitterte Schröder's Aufenthalt zumeist, so daß er schon im ersten Jahre (1781) Wien wieder zu verlassen dachte. Er zog sich ganz auf seine Schauspielkunst und auf die Bearbeitung seiner Stücke zurück, fand aber bei deren Ausführung Schwierigkeiten, an die er nicht gewohnt war. Auf Andringen der kaiserl. Oberdirectoren war Schröder 1782 in den Ausschuß getreten, ohne den herrschenden Zustand verändern zu können; nur im Repertoir gelang es ihm, einige Fortschritte zu erkämpfen und einzelne Ungerechtigkeiten und Mißgriffe zu verhindern; doch wurden noch immer die Wiener Producte entschieden bevorzugt, wodurch die vornehmste Bühne Deutschlands fortan die Eigenheit einer Localbühne behielt. Nach einem Streite mit Stephanie d. j. trat Schröder zu Ende des Jahres 1783 aus dem Ausschusse und verließ endlich 1785 das Wiener National-Theater gänzlich. Der Einfluß, den Schröder in diesen vier Jahren auf die Wiener Schauspielkunst geäußert, hat sich an den nachhaltigsten Folgen bewährt. Er brachte auf dem Burgtheater den Maßstab der Natur zur dauerndsten Herrschaft und paralysirte den Einfluß der französischen Schule — der von Stephanie, Bergopzomen, Frau Weidner noch mit Ansehen vertreten war — vollständig. Er setzte die Anerkennung der Hamburger Schule durch und legte den festen Grund dazu, daß die ganze Kunstgattung, welche an die Nachahmung der Wirklichkeit gebunden ist, — das bürgerliche Drama, das Conversationsstück — sich in Wien zu so ungezwungener Wahrheit der Darstellung, zu einem so reinen und einfachen Styl ausbildete, und diesem eine so außerordentliche Dauer gaben, wie kein anderes deutsches Theater sich dessen rühmen kann. Dieser Boden war aber auch dem geistigen Gesichtskreise, wie der gemüthlichen Wärme und Heiterkeit des Publikums angemessen, er erschien der Censur gegenüber harmlos und unanstößig, und war der Bildung und der Stimmung der Schauspieler bequem, und so blieb denn der Ehrgeiz des Wiener National-Theaters, mit Ausschluß der höheren geistigen Richtung, die bereits auf den meisten deutschen Bühnen Wurzel geschlagen hatte, und auch Blüthen trieb, darauf beschränkt, sich die Schröder-, Iffland- und Kotzebue'schen Stücke anzueignen und sie zu Grundsäulen seines Repertoirs zu machen. Langsam und allmälig nur schloß die Dramatik sich den Richtungen an, welche von den Bühnen der protestantischen Länder eingeschlagen wurden, oft aber mit solchen Modificationen, welche den höheren Aufschwung der Darstellungskunst unmöglich machten. (Beilage zum Morgenblatte der Wiener Zeitung vom 20. und 22. November, dann 1. Dezember 1849, nach Devrient).

So kam es, daß Hamburg und die kleinen Höfe in Weimar, Gotha und Mannheim wohlthätiger für die deutsche Bühne mit den kleinsten Mitteln wirkten, als Wien mit den größten; unglücklicherweise begann man hier von oben herab, dachte an Akademien und glänzende Anstalten, statt nach van Swieten's Plan mit den Schulen zu beginnen.

Digitized by Google

Was einzig volksthümlich war, was wirklich Bedeutung für das deutsche Leben erhielt, war die Musik. Haydn bildete den Geschmack der Wiener zuerst um, Vanhall und Leopold Hofmann folgten ihm, dann trat Gluck auf, dessen Alceste schon 1768 in Wien aufgeführt ward.

Seit der Reform der Wiener Bühne, welche Sonnenfels auch durch die schreibluſtigen Klemm und Heufeld so sehr erschwert wurde, entfaltete sich auch die Schauspieldichtung immer üppiger in Wien, sowohl im Adel als im Volke. Waren aber schon die dramatischen Werke des Reformators Sonnenfels, waren jene des Staatsrathes von Gebler (1772), des geheimen Rathes Schlosser (1772), Ayrenhoff's (1766—1789) u. m. a., welche den antiken, Racine's und Diderot's Geschmack vertraten und gegen Shakespeare und die neuen Genialitäten aus seiner Schule ankämpften, an und für sich ohne Werth, so wurde diese Literatur von der ihr gegenüber gelagerten populären ganz überboten. Klemm und Heufeld gaben sich alle Mühe, die alten Localpossen, die Schilderung Wiener Sitten, in der geordneteren Gestalt des Lustspiels festzuhalten und die Hanswurstiaden verfeinert zu bewahren. Dies wäre an sich nicht übel gewesen, wenn nur die guten Comödien erst an ihre eigene Verfeinerung gedacht hätten. Ehe man sich umsah, fielen der Sekretär Pelzel, die Schauspieler Müller und Stephanie der jüngere wieder ganz ins Possenhafte zurück, und gaben Maschinencomödien und Harlekinaden wieder; und wo sie öffentliche Sitten auffaßten, waren es immer nur die niedrigsten in der gemeinsten Behandlung. Und diesen nämlichen Autoren blieb es überlassen, die Stücke von Shakespeare für die Bühne zuzurichten! Immer in der guten Meinung, das Volk mit dem Bessern auszusöhnen, söhnten sie sich selbst mit dem Elenden aus; immer unter der Maske die Reformen zu unterstützen, griffen sie die ersten und ernstesten Reformatoren, Sonnenfels u. a. m. an, die ohnehin unter sich zerfielen. Diese Classe der „plebejischen" Autoren überwand in Wien, bis später wieder die Romantik ein Gleichgewicht bildete. Immerhin mag aber die Bezeichnung der „Sammlungen der Wiener Schaubühne" (von 1749—1785 in 63 Bänden) als eines ewigen Denkmals literarischer Schmach für eine allzuharte Anklage eines an sich sehr rigorosen Norddeutschen (Gervinus IV. 384—392) angesehen werden.

Wir haben die verschiedenen Phasen der Entwicklung der dramatischen Dichtung wie der Schauspielkunst durchgemacht und sind bei dem Kampfe gegen Gottsched und die Nachahmung der Franzosen, der Einführung des bürgerlichen Trauerspiels, der Begeisterung für Shakespeare, endlich bei der von Lessing versuchten Verschmelzung des romantischen, Shakespeare'schen mit dem antiken, griechischen Elemente länger verweilt, weil nur hierin die Gestaltung und das Verständniß stehender Bühnen, des geregelten und gereinigten Schauspieles, wie der nationalen Dichtung gefunden werden kann. Wir haben insbesondere der Geschichte des Wiener Theaters eine größere Aufmerksamkeit zugewendet, weil dasselbe von jeher tonangebend für das unsrige war. Für den weitern Verlauf der Theater-Geschichte wird es genügen, flüchtige Skizzen zu geben.

Digitized by Google

Auf der Gränze einer neuen Epoche in der dramatischen Dichtung, im Uebergange von Lessing zu Göthe, stehen jene sogenannten Stürmer und Dränger (Gerstenberg in seinem Ugolino, Lenz, Klinger, Müller u. a.), welche Lessing's Grundsatz, daß die Natur die wahre Grundlage aller künstlerischen Schöpfung sei und daß die Kunst in letzter Instanz überhaupt keinen andern Gegenstand, keinen andern Inhalt, als allein das bewegte, leidenschaftliche Gemüth habe, von der Literatur auf das practische Leben übertragen, auch hier alles leere Herkommen, alle todte Form entfernen, nur die Leidenschaft als das Gesetz alles Denkens, Fühlens und Handelns gelten lassen wollten. Shakespeare, von dem sie nur das Ungeheure, das Regellose sahen, nicht jenes geheime Gesetz des Schönen, das alle Shakespeare'schen Schöpfungen in ihrem tiefsten Grunde zusammenhält, Shakespeare war diesen jungen tumultuarischen Geistern nur ein Freibrief zu allem Form- und Regellosen überhaupt; nicht die falschen Gesetze der Franzosen — alle Gesetze überhaupt glaubten sie in seinem Namen abschaffen und verwerfen zu dürfen. Einheit der Handlung, Uebereinstimmung der Charactere, Würde und Wahrheit der Sprache, das Alles waren Dinge, welche bei den Versuchen dieser stürmischen Jugend nicht im Mindesten mehr in Anschlag kamen. Im Gegentheil: je abenteuerlicher die Handlung, je gewaltsamer die Situationen, je schroffer die Charactere, je geschraubter, zerstückelter die Sprache, mehr ein Stammeln, ein Lallen der Leidenschaft, ein wahrer Naturschrei, als ein eigentliches Sprechen, je alberner endlich die Späße, je frostiger die Wortspiele, je gezwungener die Vergleiche, um so mehr meinte man Shakespeare erreicht zu haben, um so näher fühlte man sich diesem unvergleichlichen Genius verwandt.

Diesen Bestrebungen trat Göthe entgegen. Zwar theilte auch er den Naturenthusiasmus aus jener Zeit, ihre unbedingte Hingabe an Shakespeare, ihren revolutionären Haß gegen alle Regeln und alle Gesetze; gleich jener Zeit überhaupt, lag auch er damals krank an dem Widerspruche der Poesie mit der Wirklichkeit, der Natur mit der Bildung. Allein während die Andern sich in Hamlet'schen Unmuth verzehrten oder, im besten Falle, den Ausdruck ihres Wesens nur in formlosen, unkünstlerischen Schöpfungen fanden, hatte Göthe die Gabe des Schönen, das Talent künstlerischer Gestaltung von der Natur als Mitgift empfangen. Dieser Instinct des Schönen zeigte sich in seiner ersten größeren Schöpfung, dem echt nationalen Schauspiele „Götz von Berlichingen" (1773). Auch hier war Nachahmung Shakespeare's: aber nicht jene slavische, welche sich darin gefiel, gerade die Absonderlichkeiten, das Unverständliche und Ungeheure des Originals nachzuahmen; auch hier Ungebundenheit der Form, aber nicht Auflösung, nicht Zerstörung; auch hier keine äußere Einheit der Handlung, aber desto mehr innere; auch hier eine Sprache, abweichend von allen bisherigen Mustern, ungeschmückt, kraftvoll, zum Theil unbändig: aber auch diese Sprache noch ist Göthe'sche Sprache!

Und nun zu diesem Allem die Gewalt des Stoffes, der glückliche Griff,

Digitized by Google

welchen Göthe bei der Wahl seines Helden gethan hatte, des letzten Ritters, welcher auf ganz ähnliche Weise, wie die Jugend der siebenziger Jahre, gegen alles Herkömmliche und alle vorgeschriebenen Gesetze ankämpfte, das Recht der eigenen Natur, die Macht der persönlichen Ueberzeugung durchführen wollte! So wurde Götz überall in Deutschland mit der lautesten Begeisterung aufgenommen. Wie Lessing's Minna von Barnhelm das erste patriotisch locale Lustspiel, so ist Götz, in universalerem Sinne, das erste patriotische, die erste specifisch deutsche Tragödie. Außer seiner Bedeutung als dramatisches Kunstwerk ist derselbe für die Theatergeschichte auch hauptsächlich dadurch merkwürdig, daß durch ihn jene gewaltsame Dramatik der Stürmer und Dränger den Weg fand zu der practischen Bühne, den theatralischen Darstellungen selbst.

Was Eckhof († 1778), der Darsteller der Anstandsrollen, der Meister der Rhetorik, dem Lessing'schen Drama gewesen war, das fand nun das genialisirende Drama der Stürmer und Dränger, fanden die Jugenddichtungen Göthe's, fand vor Allen Shakespeare in Schröder († 1816), dem Darsteller der Leidenschaft, dem Repräsentanten der Genieperiode der deutschen Literatur innerhalb der theatralischen Kunst. Als es ihm gelungen war, den Götz in die Scene zu setzen, woran der Dichter selbst nicht gedacht hatte, und, unter Verwendung von Künstlern, wie Reinecke, Brockmann († 1812), Schröder, (1774) in Hamburg zum ersten Male in Deutschland mit Erfolg zur Aufführung zu bringen, fühlte er sich ermuthigt, auch mit Shakespeare's Stücken selbst herauszutreten, wozu er sich freilich Alles, die Künstler sowohl als das Publikum, sogar die Stücke selbst erst schaffen mußte, da die Shakespeare'schen Texte, in ihrer ursprünglichen Form, mit den Begriffen der Zeit so wie mit den praktischen Bedürfnissen der Bühne denn doch in allzu offenem Widerspruche zu stehen schienen. 1776 hatte die erste Aufführung eines Shakespeare'schen Stückes und zwar des Hamlet, des Spiegelbildes jener Zeit des Ringens und der krankhaften Sehnsucht, wieder zu Hamburg, statt. Der Triumph war vollständig, die Wirkung unermeßlich. Schröder setzte sofort die andern Stücke Shakespeare's in Scene und bürgerte denselben in Deutschland ein. Die Wirkungen dieser Thätigkeit waren unberechenbar. Hätte schon die Darstellung des Götz Nachahmer auf den deutschen Bühnen gefunden, so machte jetzt Shakespeare von Hamburg aus die Runde durch Deutschland, zuerst nach Berlin (wo Brockmann der Erste in Deutschland die Ehre errang, öffentlich hervorgerufen zu werden), nach Wien (wo Schröder von 1781—5 engagirt war), München, Mannheim u. a. Alle Stücke Schröder's, gegen anderthalb hundert, obwohl meist nur Uebersetzungen und Bearbeitungen, zeichnen sich nicht allein durch Bühnengewandtheit, sondern auch durch feine und treue Charcteristik, gebildete Sprache und die eigenthümlich deutsche Färbung, die er seinen fremden Mustern zu geben verstand, vortheilhaft aus.

Ein Götz und Hamlet, Göthe und Shakespeare veranlaßten ein Heer unberufener Nachahmer. Die deutsche Literatur und Bühne ward mit vaterländischen, von Deutschheit und Mannskraft und Heldennatur oder Unnatur stro-

Digitized by Google

zenden, unregelmäßigen Stücken überschwemmt. Turniere, Kampfgewirre, Mord- und Blutscenen jagten einander. Das regelmäßige bessere Trauer- und Lustspiel ward oder schien eine Zeit lang durch Lärm- und Spectakelstücke von der deutschen Bühne verdrängt, welche mit klirrenden Schwertern, von Humpen, Vehmrichtern und altdeutscher Biederkeit erfüllt war. Diese Fluth von Ritter- und Räuberstücken, welche alle überflossen von großen und gräulichen Characteren, von Mannheit und Tapferkeit, von Blutdurst und Schlachtendrang, verursachten, nicht weniger als die oben genannten, auch Schiller's Erstlingsproducte, namentlich die (1781 im Drucke erschienenen) Räuber, die letzten, gewaltigen Nachklänge der Sturm- und Drangperiode, welche die Gesammtheit des öffentlichen Daseins, den gesammten Zustand der damaligen Welt, den ganzen feudalistischen Staat des 18. Jahrhunderts angriffen, während die Vorgänger nur gegen einzelne Gebrechen und Modethorheiten Opposition gemacht hatten.

Einer so gewaltsamen, so hohlen, so unnatürlichen Aufregung, welche diese Epoche der Ritterstücke characterisirt, mußte nothwendig eine eben so große Erschlaffung folgen. Aus dem Getümmel dieser wüsten, mittelalterlichen Welt, aus der lärmenden Gesellschaft dieser Ritter und Knappen, aus dieser ganzen nichtigen Abstraction des wirklichen Lebens mußte es einen eigenthümlichen Reiz haben, wieder einmal Einkehr zu halten bei sich selbst und sich anzusiedeln in den nächstgelegenen, häuslichen Kreisen.

Dies der Ursprung Iffland's und seines Familiendrama's. Wie er († 1814) als Darsteller aller bürgerlichen Charactere, besonders wenn dieselben durch einen leisen Anflug von Sentimentalität gefärbt waren, ferner in Rollen aus dem höhern Gesellschaftsleben, in Chevaliers u. a. vorzüglich war und den Conversationston zur höchsten Feinheit ausbildete: so herrscht auch in seinen dramatischen Werken dieselbe kleine Bürgerlichkeit, dasselbe Idyllische, Beschränkte, Familienhafte, dieselbe unmittelbare prosaische Abschrift der Wirklichkeit. Seine Stücke sind mit großer Bühnenkenntniß geschrieben und haben in einer Reihe characteristischer, dankbarer Rollen zur Ausbildung und Bereicherung unserer Schauspielkunst wesentlich beigetragen. Auch gewähren sie ein ziemlich klares, ursprüngliches Bild des deutschen Familienlebens und der niedern bürgerlichen Geselligkeit, wie dieselbe sich zu Ende des vorigen Jahrhundertes bei uns ausgebildet hatte.

Ist aber auch der Horizont dieser Stücke gar zu eng, sind ihre Interessen gar zu kleinlich, ihre Moral gar zu hausbacken, abstrahirt das Iffland'sche Schauspiel von allen Forderungen der Kunst, begnügt es sich mit bloßer Naturwahrheit und setzt es noch einmal die Moral an die Stelle der Aesthetik, indem es die Welt nicht verklären, sondern unterrichten und bessern will: so sticht es doch noch vortheilhaft ab gegen die Erzeugnisse seines Zeitgenossen und Nebenbuhlers Kotzebue († 1819). Stellt Iffland die Rückkehr jener abstracten, inhaltlosen Bewegung zu den positiven Zuständen des Familienlebens, der Gesellschaft und Sitte dar, repräsentirt er das Philisterthum, die beschränkte Spießbürgerlichkeit,

Digitized by Google

als Gegensatzes der Ausschweifungen der genialen Periode: so Kotzebue die Blasirtheit, jenes gänzliche Aufgeben aller ästhetischen, sittlichen und überhaupt aller Grundsätze. An dramatischem Talent, Einsicht in das Technische der Bühne, Leichtigkeit im Erfinden und Produciren war Kotzebue ohne Zweifel außerordentlich reich; wenn aber die mehr als 200 Stücke, welche er geschrieben und seiner Zeit das Publikum entzückten, keinen nachhaltigen Erfolg und Werth gehabt, so liegt dies nicht blos im Mangel aller künstlerischen, es liegt eben so sehr im Mangel aller sittlichen Motive, es liegt im Mißbrauche, den Kotzebue selbst von seinem Talente machte, indem er dasselbe vorsätzlich zum Schmeichler jeder schlechtesten Tagesrichtung, zum Diener und Prediger des Gemeinen, Nichtigen, Begeisterungslosen entwürdigte.

Iffland, Kotzebue und ihre Nachahmer beherrschten die Bühne seit dem Anfange der 80ger Jahre, als Göthe und Schiller muthvoll dem Strome entgegen traten, wieder die Fahne des Schöner aufpflanzten und die Glanzperiode der deutschen dramatischen Kunst heraufführten. Der erstere, welcher seine Stellung als Dichter an der Mannheimer Bühne unmuthig aufgegeben, war in mühsamen philosophisch-historischen Arbeiten künstlerisch wiedergeboren und auch Göthe hatte den Durchgang von der ersten jugendlichen Wildheit zur Reinheit und classischen Strenge griechischer Formen in Italien gemacht.

Das Theater wurde nun das vorzüglichste Feld ihrer gemeinsamen Thätigkeit. Wie sie die vollendetste Epoche der deutschen Literatur im Allgemeinen schufen, so auch die vollendetste Epoche unserer Bühne, für welche sie das Weimarer Theater zum Muster, zu einer wahrhaft idealen, wahrhaft künstlerischen Bühne erhoben.

Die Ausgleichung der Kunst mit dem Leben, diese volle, plastische Darstellung des Schönen, auf welche das gesammte 18. Jahrhundert in den verschiedenartigsten Versuchen hingearbeitet, hatte sich nun in der Göthe—Schiller'schen Epoche wirklich erfüllt und stattgefunden. Die Schönheit, welche so lange nur gesucht und gelehrt, verheißen und beschrieben worden, tritt jetzt leibhaftig, lebendig, eine Venus victrix, eine siegende Göttin, in die Welt: das ästhetische Bewußtsein, von Lessing zuerst deutlich ausgesprochen und verkündigt, wird zur ästhetischen That, der Begriff des Schönen verkörpert sich zur schönen, zur künstlerischen Persönlichkeit, bei Göthe mehr subjectiv, bei Schiller, die Grenzen der blos subjectiven Welt, das bloße Fühlen, Genießen und Gestalten des eigenen Ich verlassend, mehr zum historisch erfüllten, zum politischen Subjekt erweitert.

Schiller genügte es nicht, nur sein eigenes Inneres verklärt und geläutert zu haben: auch die Welt selbst, die Geschichte, die praktische Entwicklung der Völker, das unmittelbare Dasein des Augenblickes soll sich harmonisch, in freier Schönheit gestalten; die Kunst stellt sich ihm dar als eine „Erziehung des Menschengeschlechtes" zu Freiheit und Sittlichkeit. So leitet Schiller überall aus dem blos persönlichen in das großartigere Leben der Völker; das Drama erweitert sich ihm zu einem Spiegel der Geschichte, einem Abbilde der Gegenwart

Digitized by Google

und ihrer politischen Crisis. Aus den beschränkten Kreisen Iffland'scher Familiengemälde, des häuslichen Daseins hebt er den Blick auf die Höhen der Geschichte; der Kotzebue'schen Bühne der Frivolität, Unsittlichkeit, hohlen, nichtigen Unterhaltung setzte er ein Drama der Freiheit, des Enthusiasmus, der Vaterlandsliebe, der Sittlichkeit, des Größten und Edelsten entgegen. Zwar beherrschten noch fortan Iffland und Kotzebue die Bretter, es war aber ein mächtiges Gegengewicht, daß zuerst auf der Weimarer Bühne, der seit den neunziger Jahren bis in das zweite Jahrzehend unsers Jahrhunderts von allen zufälligen Schwankungen des Zeitgeschmackes und Berechnungen des Eigennutzes unabhängigen Muster-Anstalt, sodann auch auf andern deutschen Bühnen, namentlich in Berlin mit Fleck, einem der größten deutschen Schauspieler, jene unsterblichen Schiller'schen Tragödien (Wallenstein, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Wilhelm Tell), Göthe's Iphigenie und Tasso, die Shakespeare'schen Meisterwerke, die Dichtungen des phantastischen Calderon, Lessing's Nathan u. a. zur Aufführung gelangten. Die glänzende Ausstattung, welche Iffland in Berlin der Jungfrau von Orleans gab, erregte, als ein erster Versuch, auch dem classischen Drama jene Vortheile des Luxus und des Sinnenreizes zuzuwenden, welche man bis dahin ausschließlich der Oper überlassen, durch ganz Deutschland eine außerordentliche Sensation und hat, wenn nicht in der Geschichte des Theaters selbst, doch in der Geschichte des Costüms, der theatralischen Ausstattung Epoche gemacht. In der Braut von Messina wagte es Schiller, den griechischen Chor wieder einzuführen.

Göthe und Schiller hatten den Höhestand der deutschen dramatischen Kunst, der letztere insbesondere († 1805) hatte die Anfänge einer nationalen Bühne gegründet, die sich weiter entwickelt hätten, wenn seine Grundsätze zugleich die Nation ergriffen hätten. Allein diese war in sich zerfallen, das deutsche Reich ging unter, wurde Frankreich unterthänig, stand sich mit dem Schwerte entgegen.

Von daher also der Stillstand der deutschen Literatur; von daher jenes Irregehen und Umherschweifen unserer Kunst, jene Capricen der Romantiker, jene Nachahmung fremder Literaturen, jene Geschmacklosigkeit und Barbarei, in welche die deutsche Poesie im Großen und Ganzen sich seit Schiller und Göthe allerdings verloren hat; daher der Verfall der deutschen Bühne, der Ruin unsers Theaters, der Untergang unserer dramatischen Kunst!

Hievon, von der romantischen Periode, von der neuen Entwicklung der Oper zu sprechen, behalten wir uns für die neueste Geschichte des Theaters vor.

Wir schließen hier mit der Glanzperiode der deutschen dramatischen Kunst.

Digitized by Google

Das Brünner Theater blieb den vorher geschilderten mannigfaltigen Bestrebnngen und Richtungen der dramatischen Welt nicht fremd. Dasselbe hatte bisher alle Phasen der Theatergeschichte mitgemacht und an allen andern Erscheinungen des Volkslebens der neuern Zeit Theil genommen. Es hatte sich an den geistlichen Comödien auferbaut, den gravitätisch steifen Staatsactoren und lustigen Hanswurften zugelacht, bei den italienischen Opern den Ohren und Sinnen geschmeichelt; es hatte Marionetten, die Anfänge aller theatralischen Kunst, in Figuren und lebenden Personen, gesehen (1705, die seltenen des Stranitzky 1712 und 1713, jene Franz Albert de Fraine's mit lebenden Personen 1716 u. s. w.); es hatte das theatrum mundi des Franz Anton Pfundtner, „in welchem sehr viele und unterschiedliche curiose Sachen durch eine angenehme Erleuchtung auf das Natürlichste zur nicht geringen Verwunderung der Zuseher vorgestellt wurden," angestaunt (1729); es hatte die in Brünn nie gesehenen pantomimischen Schauspiele „der von Wien gekommenen Magdalena Mononicolina (1747) und des Nicolo Petrioli (1749) u. m. a. bewundert und auch dem leichtern Genre der neuen operette buffe und musikalischen Intermezzos gehuldigt (1751/2 und später). Christian Mayer zeigte (1726) auch hier mit seiner „weltberühmten Compagnie Exercitien und Kunststücke in Sprüngen, Tänzen u. dgl., welche von vielen hohen Potentaten im höchsten Grad admirirt worden seien"; Heinrich Gottlieb Rögler kündigte sich (1747) an als einen noch nie gewesenen Künstler in der englischen und holländischen Tafelkunst oder sogenannten natürlichen Zauberei mit der sogenannten geschwinden Kunst oder dem Taschenspiele in 150 italienischen Instrumenten und Charten, mit Glasgespunsten, mit der „Elektrischen Maschine" von dem berühmten Professor aus Leipzig, aus welcher das Feuer so heftig springt, daß man jedes Licht daran anzünden kann; Antonio Martinelli ließ (1749) durch ein fünfjähriges Kind auf „engelländische Manier bewunderungswürdige Posituren, sehr seltsame in Deutschland noch nicht gesehene Kunststücke u. dgl." ausführen. Der englische Luftspringer oder Positurmeister Thomas Fildtein, „der für den besten in Europa könne gehalten werden," stellte (1748) mehr als 200 der curieusesten und rarsten Kunststücke vor und war mit seinen so wunderbaren als wenig graciösen Glieder- und Körper-Verrenkungen ein würdiger Vorläufer des Klischnigg unserer Tage. Pietro Semenzati und Johann Ossi ergötzten das Brünner Publikum nebst Seiltänzen und Pantomimen auch mit Kunstfeuerwerken (1754). Johann Georg Paul de Music zeigte seine noch nie gesehenen, in Wachs poussirten Figuren, Speisen und Früchte (1755). Anton Khünel (um 1680 in Brünn geboren, gestorben am 10. Jänner 1754), ein origineller Mann, war als Schattenspieler mit der Hand berühmt, indem er mit deren Hilfe bei Kerzenlicht oder auch mittelst eines großen Spiegels bei Sonnenschein ganze Vorstellungen machte, in einer gewissen Ordnung

Digitized by Google

auf einander folgen ließ und mit übereinstimmenden Liedern aus der biblischen Geschichte oder über Begebenheiten neuerer Zeit begleitete. Nicht Brünn allein, auch Wien und die fürstlichen Höfe Deutschlands waren Zeugen seiner Kunst (Hanzely, Brünnerische Miscellen, Ms. S. 66—70; mähr. Wanderer von Zeman f. 1812).

In jener Blüthenzeit der Bau- und Malerkunst in Brünn (S. meine Geschichte Brünns S. 223, Hawlik's Beiträge zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Mähren, Brünn 1838) schlug neben Thalia, Melpomene und Euterpe auch die holde Muse Terpsichore ihren Sitz daselbst auf, den sie zur Freude so Vieler noch immer in fröhlicher Lust einnimmt. Der Comödianten-Principal Franz Albert de Fraine führte zuerst in Brünn unmaskirte Bälle ein, indem er solche im Herbste 1748 einmal in der Woche im Opernhause nächst der Taverne veranstaltete, obwohl dasselbe ganz von Holz erbaut, sehr eng und nur für Opern und Comödien eingerichtet war.

Der Unternehmer italienischer Opern und Comödien Nicolo Petrioli (1749) kündigte an, daß im Herbste bis zur Adventszeit alle Mittwoche nach der Comödie für die Noblesse ein Ball im Opernhause nächst der Tafern werde gegeben werden, mit 5 Siebenzehnern Einlaggeld. Andere Personen aber, welche nicht tanzen werden, und im Parterre nnter die Noblesse nicht gehören, können die Comödie und den Ball sehen und dürfen auf dem zweiten und dritten Platze nicht mehr als das gewöhnliche Einlaggeld zahlen. Als Einlaggeld für die Comödien-Vorstellungen war in einer Loge für 4 Personen 1 Dukaten, im Parterre und der ersten Gallerie 2, in der zweiten Gallerie ein Siebenzehner, in der dritten und letzten aber 1 Siebner zu entrichten.

Diese Balleinnahme gewährte den Theater-Unternehmern eine erwünschte Unterstützung, da ihr Standpunkt, schon an und für sich schwierig und precär, um so schwieriger wurde, als die Vorstellungen von Marionetten, Policinellen (italienischen Hanswurstiaden), ausländischen Thieren, abgerichteten Hunden, Bären und Affen, von Kunststücken, Seiltänzen (kommt in Wien 1503 zuerst urkundlich vor), Schattenspielen, Wachsfiguren, Maschinen, Feuerwerken, Zwergen und großen Menschen, der laterna magica und optischer Erscheinnngen *) sich in einer Art häuften, daß sie polizeiliche Einschreitungen nothwendig machten und das Herumvagiren müßigen Gesindels, besonders der Bärentreiber, streng untersagt werden mußte. (Gbcirc. 23. Mai 1769).

Der Seiltanz, das Marionetten- und Policinellospiel (bei welchen Vorstellungen „ville ärgerliche Redens-arthen Vorgehen, junge leuthe von dennen sich dabey einfindent liederlichen weibsbildern verführt — ein sammelplatz dienstloser Leuthen gezügelt — mithin ohnfehlbahre beleidigung Gottes —

*) Siehe Wiener Skizzen von Schlager 1839, S. 276—278, 359—364 über derlei Darstellungen in Wien von 1667—1736.

Digitized by Google

auch insonderheit öftere Rauff-Händl verursachet werde" sagte 1728 der Wiener Stadrath) gingen früher Hand in Hand mit dem Drama; bei mehrerem Aufschwunge des letzteren sonderten sich jedoch dieselben bleibender von der eigentlichen Comödie ab und es erfolgte die Trennung der unwürdigen Verwandtschaften.

Wuchs das öffentliche Vergnügen in so reichem Maße, so vergaß man nicht, es als eine Quelle zu benützen, der freudeleeren leidenden Noth der Menschen abzuhelfen. Aus jener Zeit datiren die Beiträge öffentlicher Schaustellungen für Arme und Kranke, indem M. Theresia zur Emporbringung des Spitals zum heil. Stephan in Brünn (auf der Kröna) bewilligte, daß für dasselbe von den Comödianten, Operisten oder Pantomimen für jede Vorstellung soviel, als eine Person zu ebener Erde bezahlt, von Seiltänzern, Gauklern und Morionettenspielern 2 fl., von Glückshafnern 3, von Aerzten 1 Thaler mährisch abgenommen werde (Restript 21. Jänner 1749). Für einen jeden maskirten Ball sollten zu Brünn 4 fl., für einen unmaskirten 3 fl. zur Spitalskasse und 2 fl. an den Invalidenfond gezahlt werden (Res. 5. Dez. 1747, Repräsent. Pat. 4. Juni 1749). Auch in den übrigen königl. und andern größern Städten waren Ballgebühren (bis 4 fl.) an den Invalidenfond zu entrichten (Patent 4. Juni 1749), wie später mäßige Gebühren von Bällen und Landcomödianten-Banden an den Fond der neuen Normalschulen (a. h. Resolution 3. Febr. 1776).

In späterer Zeit hörte die Abgabe des Brünner Theaterunternehmers an das Skt. Stephans-Spital auf und er hatte nur ein Pauschale von 150 fl. (zur Hälfte für die Elisabethinerinnen, zur Hälfte für das Waisenhaus) zu zahlen, (Hfdt. 27. Dez. 1777, Gubdt. 28. Juli 1781).

Mit dem Aufkommen so vieler öffentlicher Vergnügungen gingen dagegen manche ein, welche sich besonders unter den minderen Volksclassen lang erhalten hatten.

Eine Eigenthümlichkeit der früheren Zeit war die Aufrichtung von Glückshäfen *) zur Ausspielung von, nicht selten kostbaren Waaren, auch mit einem Nebenstande für das Kugel- und Würfelspiel. Mit kaiserlicher und obrigkeitlicher Bewilligung (in Oesterreich mit jener des Spielgrafen) herumziehende Glückshafner schlugen Glückshäfen während Jahrmärkten und Kirchtagen auf öffentlichen Plätzen in Banden auf, und gaben es mit Trommelschlag u. dgl. bekannt. Obrigkeitliche Commissäre untersuchten und schätzten die Waaren und wohnten der Ausspielung bei, welche durch Ziehung von Nummern aus einem Drehfaße geschah, um Betrug und Unterschleife vom Publikum abzuhalten. Es waren fröhliche Spiele, zu welchen sich dasselbe, insbesondere Studenten, Handwerksgesellen, das Gesinde, hinzudrängten. Nachdem sie aber auch Diebereien, den Müssigang, Leichtsinn, Geldverschwendung und die Ausfuhr des

*) Schon 1599 erließ Kaiser Rudolph II. General-Mandate wider das auf die Kirchtage und Märkte in Oesterreich ob und unter der Enns einschleichende Gesindel mit seinem unziemlichen Besuche der Glückshäfen und der falschen und betrüglichen Spieler.

Digitized by Google

Geldes beförderten, waren diese Unterhaltungen Manchen ein Dorn im Auge und vermochten den Brünner Magistrat zu wiederholten Beschwerden an den Landesfürsten (1722, 1747). Daher wurden auch diese Glückshäfen, welche über Hand genommen hatten, mit andern öffentlichen Spielen verpönt (Patent 21. October 1749). Das (1751) neu eingeführte Lotto di Genova machte deren Errichtung von der kaiserlichen Bewilligung abhängig. Erst am Anfange des laufenden Jahrhundertes wurden diese Glückshäfen, wegen ihres demoralisirenden Einflusses auf die ärmere Volksclasse, gänzlich abgestellt. (Schlager, Wiener Skizzen III. 360—363 (vom Jahre 1678—1727), IV. 374 (schon 1563).

Als eine besondere Gunst galt die Erlaubniß, bei dem in den mährischen königlichen Städten hergebrachter Weise zu haltenden achttägigen Königsschießen Zinn-, Krügel-, Geschirr-, Lebzelter- und Wachswaaren auszuspielen. (Hfdt. 3. Juli 1773).

Erwähnenswerth ist schließlich, daß ein seiner Zeit sehr beliebtes Volksvergnügen großer Städte, die Thier-Hetze, in Brünn gar nicht Eingang gefunden zu haben scheint. Nur einmal, im Jahre 1784, wurde dem Preßburger Hetz-Impressar Johann Pollak die Eröffnung einer Hetze in einem vor dem Fröhlicher-Thore zu errichtenden Amphitheater als etwas in Brünn ganz Neues bewilligt.

In die Zeit, wo die italienische Oper und Comödie von Brünns Bühne verschwand, fällt das erste Aufkeimen des deutschen Schauspieles. Seine Aufnahme im deutschen Reiche und unseres gefeierten Landsmannes Sonnenfels erfolgreiche Bemühungen für die Verbesserung des Wiener Theaters, durch Beseitigung der extemporirten Comödie mit ihren Zoten und Hanswurstiaden und durch Einführung einer richtigeren Beachtung des Costüms, der Scenerie und eines veredelten Geschmackes, konnte nicht ohne Rückwirkung auf Brünn bleiben.

Diese Umwandlung ging jedoch nur langsamen Schrittes vor sich. Der Schauspieler Weidner brachte zwar im Jahre 1747 nach vielen Bemühungen endlich das erste regelmäßige Stück: die allemannischen Brüder, ein Trauerspiel in Versen von Krüger, auf die Wiener Bühne und es folgten diesem ersten Versuche mehrere andere (Esser, Oedip, Zaire) nach. Auch wurde während der Direction des Freiherrn von Lopresti (1751) und des Grafen Durazzo (1752) noch mehr für die regelmäßigen oder „studirten" Stücke gesorgt. Es schadeten jedoch sehr die Parodien derselben durch Weiskern, Prehauser und Kurz, diese Coryphäen der extemporirten Posse, die Erfindung neuer Schalksnarren-Rollen eines Lepoldel, Burlin und Jakerle, das Aufkommen des französischen Schauspiels und des Ballets unter Noverre. Auch der phantasiereiche, originelle, mit großer comischer Kraft und Productivität begabte Gründer des österreichischen regelmäßigen Local-Lustspieles, Philipp Hafner († 1764) trat nur schonend gegen den Hanswurst und die extemporirten Comödien auf.

Nur kümmerlich vegetirte daher das deutsche Schauspiel in Wien bis ihm, nach dem Tode Weiskern's und Prehauser's (1769), der letzten Stützen der

Digitized by Google

Burleske, Freiherr von Bender und Sonnenfels bei Kaiser Joseph bleibend das Uebergewicht und die Alleinherrschaft in Wien erwirkten (1770, 1776) und die extemporirten Possen ganz verdrängten *).

Noch schwieriger konnte sich das regelmäßige deutsche Schauspiel in Brünn Geltung verschaffen.

Noch in den letzten Tagen des Veteranen Kurz und seines Drängers Moser, in den theatralischen Vorstellungen und Comödien des Principals Wenzel Fur (1755), des Franz Schuh, Directors der deutschen Comödie in Breslau (1755), in den deutschen Schauspielen des Principals Carl Joseph Schwertberger (1758/9, in den „modesten Versecomödien, prosaischen Stücken und guten Burlesken," welche Gottlieb Köppe, der Director der Prager Comödiengesellschaft von 23 Personen, nebst Pantomimen, Balleten und auserlesenen Tänzen zu Brünn 2 bis 3 Mal in der Woche producirte (1760 und 1761), in den deutschen Schauspielen des französischen Pantomimen Franz Sebastiani, welche mit französischen Pantomimen und Tänzen abwechselten (1761 und 1762), endlich in den deutschen Comödien des Johann Schulz (1762/3) feierte der lebenslustige, obwohl bereits alternde und ermattete Hanswurst den Sieg in Brünn, den er selbst über die italienische Oper davontrug. Auch Brunian noch, der erste ordentliche Direkteur und Unternehmer stehender Schauspiele, erlebte den Sturz seines Helden nicht, obwohl er bereits den Anfang einer neuen Periode in Brünn's Theatergeschichte eröffnete. Erst in die Direction Böhm's fällt die Catastrophe, welche den Untergang des Volksgünstlings auch in Brünn bewirkte.

Johann Joseph Brunian, geboren 173½ zu Prag, Mitglied der Gesellschaft des Joseph Kurz, des berühmten Comikers unter dem Namen Bernardon, dann Direktor einer der besten deutschen Schauspielergesellschaften, der Verbesserer des Theatergeschmackes in Prag durch Verdrängung der Possenreißer, der zotenreichen aber kunstarmen Spiele, und durch Einführung des gesitteten Schauspieles **), hat sich auch in Brünns Theatergeschichte einen ehrenvollen Namen gemacht. L 3

Als 1763 sein Directions-Contract in Prag zu Ende gegangen war, kam er nach Brünn und bewirkte sich die Erlaubniß, von Ostern 1763 an, „gut ausgearbeitete Trauerspiele in Versen und Prosa, verschiedene Lustspiele vom besten Geschmacke, deutsche opera comique von den besten musikalischen Authoribus, kleine, doch gute Ballete von 8 Personen und Pantomimen von sehr geschickten Kindern, zugleich aber auch zwischen den Pieçen zur Abwechslung verschiedene italienische Cantaten mit Auszierungen und

*) Wiener Hoftheater-Almanach für 1804; Lembert, historische Skizze der k. k. Hoftheater in Wien 1833, S. 14—20.

**) Prager Theater-Almanach auf das Jahr 1808 (mit Materialien zu einer Geschichte der Prager Schaubühnen) S. 64.

Digitized by Google

Decorationen des Theaters und beſonderer neuen und koſtbaren Kleiderpracht aufzuführen."

Das nachfolgende diplomatiſch genaue Verzeichniß ſeines Repertoire's zeigt wenigſtens, wie arm noch das deutſche Schauſpiel, beſonders das Trauerſpiel, an eigenen Erzeugniſſen und wie ſehr es noch an die regelrechten ſteifen, ſogenannten claſſiſchen Produkte der franzöſiſchen Dichtkunſt gefeſſelt war.

Conſignation

Deren Beſten Tragödien, Luſtſpielen, als Teutſche opern Comique, dann Regelmäſſiger uachſpielen, ſo mit Meiner Compagnie Vorgeſtellet werden ſollen.

Trauerſpiele.

In verſen.	In proſa.
Zayre.	Mis Sara, und Sir Sampſon.
Oreſt, undt Pylades.	Der Kauffmann Von London.
Themiſtocles.	Rhynfold, und Saphyra.
Eſer.	Lucius Papyrius.
Alzyre.	Die Liſaboner.
Canut.	
Cato.	
Iphigenia.	
Le Cith.	
Polieuxtes.	
Das Gerettete Venedig.	
Paniſe.	
Demetrius.	
Merope.	
Britanicus.	
Thimäleon.	
Weiße auß China.	
Beverlei.	
Brutus.	
Phädra, und Hypolides.	

Luſtſpiele.

In verſen.	In proſa.
Nanine.	Der prächtig Freygebige.
Attalanta.	Der Triumpf der Guten Frauen.
Le Clorie.	Der Cavalier und die Dame.
Le Distre.	Der Poetiſche Dorff-Junker.
La Fame jaloue.	Der Blinde Ehemann.
Le Col de Mari.	Das Geſpenſt mit der Trommel.
	Die ſchlaue Wittib.
	Die Pamela.
	Tartuffe.

Digitized by Google

Opern Comique.

Die Gouvernant.
Der Eingebildete Bauer.
Der Prahler ohne Geld
Der Wankelmüthige.
Das Oracul.
Die zwei Schwestern.
Der krumme Teuffel.

Regelmässige nachspiel.

In versen.	In prosa.
Die Stumme Schönheit.	Liebhaber und schriftsteller.
Der sehende Blinde.	Der Sylphe.
Des Crispins Leichen-Begängnuß.	Die Glükliche prob.
Silvia, ein schäferspiel.	Der Windtmacher.
Das Bandt, ein schäferspiel.	
Der Haußknecht.	
Die Heurat durch werel Brief.	
Die Gelehrnte Lieb, ein schäferspiel.	

Brunian's Productionen und Decorationen fanden allgemeinen Beifall und das Gubernium gab ihm auf sein Ansuchen vom Herbste 1763 an auf drei Jahre die Bewilligung zu seinen Theater-Vorstellungen, mit Ausnahme der verbotenen Tage und mit dem Sommeraufenthalte in Olmütz (Gbdt. 13. Mai 1763).

Mit Brunian hätte eine neue Aera beginnen können; allein sein Wirken war von kurzer Dauer, da er sich in Prag einen größeren Schauplatz erkor. Doch hatte er die Bahn gebrochen und seiner Schöpfung seinen Namen aufgedrückt, indem Nachahmer, wie Friedrich Koberwein, der für Linz 12 Acteurs von der Brunian'schen und Sebastiani'schen Gesellschaft gewann, auf Brunianische Art spielten.

Als Brunian nach Gratz abging (1764), suchten sich wieder die Pantomimen, Comödien, Intermezzen und Ballete, welche Joseph Jacobelli (im Herbste 1764) zur Aufführung brachte, die Tragödien, Spectakeln in Prosa und Versen, die Pantomimen mit 9 kleinen Kindern und die Ballete des bekannten Moser (1765), die Vers-Comödien, Tragödien, Operetten, Burlesken und Kinderballete der an der Spitze von 12 erwachsenen Personen und 6 Kindern gestandenen Gertruda Bodenburg (im Herbste und Winter 1767/8, 1768/9) vorzudrängen; doch bestanden den Kampf dieser Uebergangs-Periode die beliebten deutschen Schauspiele, untermischt mit italienischen Intermezzo's der Josepha Schulz (1766, 1766/7) und die deutschen Schauspiele der Mathias Meninger'schen Gesellschaft (1766) oder sogenannten Badner Truppe.

Digitized by Google

Friedrich Koberwein *) und Joseph Hellmann, Mitglieder der letzteren, errichteten eine eigene Gesellschaft und wollten ihren Schauplatz in Mähren aufschlagen. Sie rühmten den Geschmack des Publikums, wollten die Ballete beseitigen, weil sie Anstand nehmen müßten, mittelmäßige oder schlechte Tänzer so vielen Kennern, als Brünn zähle, vorzuführen, die Erhaltung guter aber in der Einnahme bei weitem nicht gesichert sei. Diesen Abgang würden sie jedoch durch Schau-, Trauer- und Lustspiele sowohl in Versen als Prosa, die nicht so sparsam wie bisher zur Darstellung gelangen sollen, dann durch recht gute deutsche Singspiele oder Operetten, an welchen das einsichtsvolle Brünn so großes Wohlgefallen trage, hinreichend ersetzen (1767).

Da die Landesstelle diesen zwei Unternehmern eine allgemeine, weder gewöhnliche noch zulässige, Bewilligung zu theatralischen Vorstellungen, welche nur für bestimmte Orte ertheilt würden, für das ganze Land versagte, so traten sie, mit 15 Personen, erst später (1768, 1769/70), jedoch nur vorübergehend, auf Brünn's Bühne auf.

Unter ihrer Leitung wurde (1769) das von Kurz und Moser zwar besser eingerichtete und technisch vervollkommte, seitdem aber wieder eingegangene Theater von der Stadt mit (1500 fl. Auslage) neu gemalt, decorirt und durch den Maler Cajetan Schaumberger in vollkommenen Stand gesetzt. Dafür mußten sie sich aber auch eine höhere Abfindung an die Stadt gefallen lassen, nämlich statt der bisherigen 2 künftig 5 fl für jede der 150 Vorstellungen zahlen, welche mit Ausnahme des Advents, der Fastenzeit, der Productionen im Sommer auf andern Bühnen u. s. w. des Jahrs zur Aufführung gelangten. Es war dies für die Unternehmer immerhin eine empfindliche Steigerung, da dieselben nur an Gage für die Acteurs wochentlich 196 fl. benöthigten und die Unternehmer des (1761 abgebrannten) Kärntnerthor-Theaters in Wien auch nur 2000—2200 fl. Pachtschilling (und beiläufig 1300 fl. an das Zuchthaus) zahlten.

An dieser Reformirung des Brünner Theaters arbeitete (seit Ostern 1770) der Theater-Ingenieur und Maler Cajetan Schaumberger mit großem Eifer fort. Er brachte das herabgekommene Theater-Locale in guten Stand, verschönerte es, stellte manche gute Maschinerien auf, zog geübte und meist gute Schauspieler herbei, bestrebte sich „die Schauspiele nach dem reinen neuen Geschmacke herzustellen," ließ mit Lust-, Trauer- und Singspielen Ballete abwechseln und „führte durch selbst unterrichtete Kinder aus Brünn Pantomimen auf, wie sie seit der Zeit des berühmten Nicolini, mit Ausnahme der außerordentlichen Pracht, noch niemals oder doch nicht in ihrem wahren Geschmacke gesehen wurden."

*) Ein historischer, geachteter Namen einer Schauspieler-Familie! Auch unsers Felix Kurz Schwiegersohn Simon Koberwein errichtete eine Gesellschaft.

Digitized by Google

Das Publikum zollte ihm lauten Beifall. Das Gubernium überließ ihm die Theater-Unternehmung von Ostern 1771 auf drei Jahre gegen Widerruf, wenn er nicht entsprechen sollte, und unter der Bedingung, daß er nicht entsprechende Schauspieler entlasse und durch tüchtige ersetze (Gbdt. 3. Dez. 1770). Allein! ungeachtet dieser Gunst, ungeachtet er die Theater-Saison von 4—5 Monaten, wie sie früher dauerte, auf das ganze Jahr ausdehnte und obwohl der bisher für jede Vorstellung an die Stadtcasse entrichtete Zins in einen jährlichen von 400 fl. verwandelt wurde (Gbdt. 18. Febr. 1771), so reichte doch das Theater-Erträgniß zur Deckung der großen Auslagen (1000 fl. monatlich) nicht aus. Da nahm er, um den Fond der großen Schaubühne zu erhöhen und diese zu verherrlichen, seine Zuflucht zu den Kreuzer-Spielen.

Bisher hatten auswärtige Unternehmer, besonders während den Marktzeiten, diese Kreuzer- oder Marionetten- und Seiltänzer-Spiele für eigene Rechnung in Hütten auf öffentlichen Plätzen gezeigt. Nun gestattete das Gubernium dem Unternehmer des großen Theaters, diese Spiele für seine Rechnung zu geben (Gbdt. 25. August 1770).

Die Kreuzer-Comödien wurden seitdem vom Frühjahre bis zum Herbste von fremden, nach Brünn gekommenen Schauspielern in einer auf dem Krautmarkte in der Nähe des Parnaßes gegen das Dietrichstein'sche Palais jährlich errichteten, in der letzten Zeit ihres Bestehens aber bleibend gewordenen Sommerhütte vom Nachmittage bis in die Nacht aufgeführt, wofür sie an den Theater-Unternehmer im Abfindungswege einen Pachtschilling zu entrichten hatten.

Allein diese Versündigung an dem guten Geschmacke und an den Sitten, eine Verirrung, welche selbst die damalige Zeit nicht verkannte, da die Kreuzernnd dergleichen andere öffentliche Schauspiele außer den sieben königlichen Städten Mährens streng verboten wurden (Gbdt. 7. Juni 1773), trug Schaumberger, selbst bei ihrer Verpflanzung während der Marktzeiten nach Olmütz, nicht die erwarteten Früchte; auch sie konnte ihn vom Untergange nicht retten und, mit Schulden belastet, verließ er bald Brünn.

Die Entreprise seines Theaters übernahm auf den Rest der 3 Jahre unter den früheren Bedingungen Johann Böhm (Gbdt. 8. Juli 1771) und setzte sie, nach deren Ausgang, noch in den nächsten 3 Jahren bis 1777 fort. Nachdem das Theater während des Sommers nur eine geringe Einnahme hatte und Böhm nicht die Erlaubniß erhielt, nach Olmütz oder Wien zu gehen, so wurde ihm nicht nur die zeitweise Aufführung von Kreuzerspielen in der Sommerhütte, sondern nach dem Beispiele von Wien, Prag und Gratz auch die Abhaltung von maskirten und nicht maskirten Bällen während der Faschingszeit gestattet (Gbdt. 2. April 1774). Diese Tanzunterhaltungen fanden in dem von Fall zu Fall im Theater errichteten und im obern Tavern-Saale Statt und haben sich seit jener Zeit ununterbrochen als Beigabe der

Digitized by Google

Theaterunternehmung erhalten. Böhm gab Comödien, Opern, Academien und Ballete.

Einen besondern Ruf erwarben sich die letzteren unter dem Balletmeister Rößler, so daß ihm der Oberaufseher des Prager Theaters Prokop Graf Czernin den Antrag machte, nach Prag zu kommen. Er nahm auch das Engagement an und brachte eine Tänzer-Gesellschaft mit (Prager Theater-Almanach für 1808, S. 66).

Sichtbar hob sich das Brünner Theater, geleitet von dem wohlthätigen Einfluße des Wiener, wo Baron Bender und Sonnenfels den Hanswurst für immer verdrängten (1770) und Kaiser Joseph, mit Entlassung der italienischen Oper, des französischen Schauspieles und des Ballets ein tüchtig besetztes und wohl eingerichtetes deutsches Hof- und Nationaltheater schuf (1776), welches durch so ausgezeichnete Mitglieder, wie Müller, Schröder, Brockmann, Katharina Jaquet, Anna Adamberger, Rosalia Rouseul sich bald zu der Höhe großer Vollkommenheit erhob (Sonnenfels, über die wienerische Schaubühne, Wien 1768, 4 Theile; Müller, Nachrichten von den k. k. Schaubühnen, Wien 1771, 2 Theile; dess. Geschichte der Wiener Schaubühne, Wien 1776; dess. Geschichte des Wiener Hoftheaters, Wien 1802; Biographie des Hofschauspielers Joseph Lange, Wien 1808).

Kaiser Joseph ließ durch Müller die vorzüglichsten Theater Deutschlands bereisen, um sich von deren Zustand Kenntniß zu verschaffen und für sein National-Theater in Wien tüchtige Schauspieler zu gewinnen. Er ging selbst mit der Idee um (1777), hier eine Pflanzschule (Pepiniere) für Schauspieler zu errichten (Gräffer's Curiosa V. 110—121).

Unter Böhm verschwand auch in Brünn der Hanswurst ganz von der großen Bühne, flüchtete sich aber, wenn auch in veränderter Gestalt, als Jocus auf die bescheideneren, aber darum nicht unbeliebten Bretter, des Sommer- oder Kreuzer-Theaters, sogenannt von dem Eintrittsgelde zu 1 3 und 7 kr. für die drei Plätze.

Nach Böhm's Zurücktreten wurde die Theater-Entrepriſe den Schauspielern Roman Waitzhofer, welcher schon unter Böhm die Theaterdirection geführt hatte (1776), und Ludwig Schmidt (welcher jedoch bald austrat), unter der Leitung des Präses der Polizeihauptcommission Freiherrn von Tauber, von Ostern 1778 an auf sechs Jahre überlassen (Gbdt. 10. Okt. 1777).

Die zur Emporbringung des Theaters nöthigen Fonds schoßen einige Cavaliers, namentlich der Oberpostverwalter Carl von Köffiler und die Gubernialassessoren Johann Freiherr von Tauber und Ferdinand Graf von Troyer, vor. Durch so günstiges Zusammenwirken geistiger und materieller Kräfte hob sich das Theater in der That. Als eine ganz neue Erscheinung kündigte sich das öffentliche Besprechen der Theater-Zustände an, indem sich die Stimme des Publikums durch die Presse vernehmen ließ. Die erste Spur eines öffentlichen Urtheils über Brünn's Theater findet sich in der Wochenschrift: Pro-

Digitized by Google

saische und poetische Beiträge, Brünn 1777. Dort heißt es: der Principal der Gesellschaft, Herr Böhm, hat das Theater in sehr gute Einrichtung gebracht. Er wendet viel auf Decorationen, und die Vorstellungen zu verschönern, und die vom gewesenen Balletmeister Rößler ehedem gemachten neuen Ballete, die alle nach dem Noverre waren, haben ihm an schönen Decorationen und neuen prächtigen Kleidern viel gekostet. Er versucht das Mögliche, um dem Publikum, welches zum Theile viel auf das Aeußere sieht, hierin Genüge zu leisten. Schwerlich möchte ein künftiger Director im Stande sein zu leisten, was er darauf verwendet hat (S. 250). Auf eine Characteristik aller Theater-Mitglieder eingehend, wird anerkannt, daß Böhm niedrig comische, Schmidt, zugleich mit großen Talenten in der Musik, comische Rollen, vorzüglich comische Alte, Waitzhofer großmüthige und sehr tragische, Stierle, mit einer guten Baßstimme, besonders rasche und zärtliche Väter, Souter, mit einem angenehmen Tenor, junge Liebhaber Bilau das niedrig Comische mit vielem Beifalle, zum Theile ausgezeichnet, spielen Die Leistungen der Madame Böhm werden jener einer Schulz, Ackermann und Reinicke, Madame Waitzhofer, als Soubrette, der Mecour verglichen. Dabei übersieht der Kritiker, wie nicht die Licht-, so nicht die Schattenseiten weder bei den hier genannten, noch bei den übrigen Theater-Mitgliedern (S. 251—252 262—264, 281—282, 297—298, 401—402).

Die Theater-Kritiken selbst sind mit besserem Geschmacke, und genauer würdigend verfaßt und es fehlt nicht an Berufungen auf Lessing, Wieland, Shakespeare.

Auf einer Seite wird gerühmt, daß der Adel eine Gesellschaft Schauspieler unter der Direction Böhm's unterhalte, bei welcher sich treffliche Mitglieder befänden, daß man in Brünn unter der Leitung des Balletmeisters Rößler Ballete nach Noverre habe aufführen sehen, wie sie zu Berlin, Leipzig oder Prag gegeben werden (S. 166), daß Herr und Madame Böhm, Madame Waitzhofer und die Herren Stierle und Schmidt an vielen großen Städten Deutschlands mit viel Beifall spielten und zu Böhm's Vorstellungen, besonders seinen Noverre'schen Balleten in Wien, ein solcher Zudrang gewesen sei, daß der Raum nicht zureichte (S. 339). Andererseits fehlt es aber auch nicht an starkem Tadel. Es wird nicht nur das unzeitige laute Lachen, das Schwätzen und Stoßen mit Stöcken im Parterre, wie diese Unanständigkeiten kaum anderwärts zu finden sein, sondern auch der seichte und ungebildete Geschmack gerügt, welcher nach dem ehemaligen Hanswurst strebe, so wie die Liebe zu diesem, welche, als zu tief in vielen Gemüthern wurzelnd, sich nicht so leicht verdrängen lassen wolle, und im Sommer die Bude des Kreuzer-Comödianten Einzinger fülle, um die niedrigen Schwänke eines Casperle zu beklatschen und aus vollem Halse zu belachen. Während dem sei das Theater im bessern Verstande in dieser Zeit nur sehr sparsam besetzt und daher Böhm gezwungen, während der Abwesenheit des geschmackvollen Adels auf dem Lande dieser Richtung zu huldigen, statt die Werke eines Goldoni, Destouches, Moliere, Lessing und anderer großer Theater-Dichter, Stücke wie: Minna von Barnhelm, die reiche Frau, die Nebenbuhler, die abgedankten

Digitized by Google

Officiers, die verstellte Kranke, die gute Ehefrau, Emilie Galotti, Hamlet, die Mediceer, den Grafen von Olsbach, den Edelknaben, den bürgerlichen Edelmann, Elfride, Clavigo, Julie und Romeo und dergleichen vorzuführen (eb. S. 221, 234, 248, 344).

Dieselben Klagen kommen indessen auch anderwärts vor, namentlich auch in Prag, das einige Jahre früher als Brünn schon eine ordentliche Theater-Kritik hatte (in der neuen Literatur, Prag 1772). Auch diese eifert sehr gegen die bei der großen Masse so beliebten, Herz, Sitten, Geschmack und Sprache verderbenden Burlesken und Zaubercomödien (wie Bendeguth, den Husarengeist, die verzauberte Hutmasche, die Macht der Fee Galanthine und tausend dergleichen über einen Leisten ausgearbeitete, ungehirnte Mißgeburten), gegen die Zoten des Steffels, Bernardons oder der Colombine, gegen den größeren Beifall, welchen der grüne Hut eines Steffel'schen Hausknechtes oder die Errettung des von Teufeln und wilden Thieren bezauberten Bernardons aus Thürmen und Felsen, oder die Marionettenspiele in der Kreuzer-Bande, als regelmäßige, scharfsinnige, witzige, rührende und tragische Schauspiele finden, gegen die Intermezzen der italienischen Buffisten, deren ganze Größe in einer überschreienden Gurgel und höchst elenden Carricaturen bestehe, gegen die sehr unzureichende und armselige Ausstattung der Opern und Ballets im Vergleiche mit jener in Italien. Und doch gehörte die Burian'sche Gesellschaft in Prag gewiß zu den besten! Auch erlebte der Recensent die Freude, noch in demselben Jahre (1772) alle Burlesken und extemporirten Stücke von der Prager Bühne gänzlich verbannt zu sehen. Gute Characterstücke, handelnde Drama's, scherzhafte Lustspiele verdrängten sie, erwarben dem Schauspieler Beifall und der Casse Geld, während Trauerspiele noch keinen allgemeinen Beifall fanden (S. 13, 27, 75, 172, 190, 366).

Die Brünner Zeitung, obwohl seit 1751 bestehend, nimmt zuerst im Jahre 1779 Notiz vom Theater, als sie in patriotischer Aufwallung anpreisen kann, daß das Brünner Theater gewiß eines der besten und regelmäßigsten in unsern Staaten ist (Nro. 73). Es war überhaupt jene Zeit eine glückliche des Keimens und Werdens unter der Aegide der großen Theresia. Der materielle Wohlstand begann sich zu regen, die geistige Cultur entfaltete sich, die eben von Olmütz nach Brünn übersetzte Universität nebst Ritter-Academie und Priesterhaus feierte unter der einsichts- und liebevollen Pflege des Grafen Mittrowsky ihre Blüthezeit. Aber in den ökonomischen Verhältnissen des Theaters, zu dessen Reparatur die mährischen Stände 3000 fl. gaben (Hfdt. 1. April 1780), brachen nach einigen Jahren Geldverlegenheiten und deren Folgen, Unordnung und Zwist, aus, welche die Bestellung eines eigenen Theater-Commissärs in der Person des Gubernialrathes Joseph von Friedenthal nöthig machten.

Waitzhofer übernahm die Brünner Bühne zu Ende des Jahres 1780 selbst-

Digitized by Google

ständig und setzte, nach Ablauf der sechsjährigen Pachtzeit, die Unternehmung unter den früheren Bedingungen auf weitere sechs Jahre fort.

Das Publikum übertrug den Beifall, den es ihm und seiner Frau als Schauspielern seit Schaumbergers mißglückten Bemühungen und als Director unter Böhm gespendet, auch auf seine selbstständige Theater-Leitung. Besonders beliebt waren die Sing- und Schauspiele. Selbst vaterländische Dichter-Erzeugnisse, wie des Brünner Universitäts-Professors Zehnmark Originaloper: Was erhält die Männertreue?, sein Lustspiel: Das soll ein Geheimniß bleiben (1779), sein Trauerspiel: Salvini und Adelson (1774), das Original-Trauerspiel des Brünner Theater-Mitgliedes Zindar: Freundschaft, Liebe und Eifersucht, das Schauspiel: Die Verpfändung, von Carl Alexander (1779), kamen zum Vorschein und wurden auch mit Beifall gesehen. Die Characterisirung, der gute Dialog, die Situation und die rührende Handlung in dem Zindar'schen Stücke erhielten viel Lob. Die große deutsche Original-Oper Günther von Schwarzburg errang außerordentlichen Beifall, da ein so schönes und großes Singspiel in Brünn noch nie gesehen und gehört wurde, die durchaus neuen Kleider prächtig, die Chöre stark besetzt, die Gefechte gut geordnet, die Ritter und Soldaten, bei 80, neu und costümmäßig gekleidet waren. Laut wurde ausgesprochen, daß Brünn eine so gute und stark besetzte Gesellschaft als jene Weitzhofer's noch nie gesehen habe (1783). Der Violinvirtuose Lasser, welcher nebst seiner Gattin, einer beliebten Sängerin bei Waitzhofer's Gesellschaft, in den mit Unterstützung des Adels aufgeführten musikalischen Academien großen Beifall erhielt, wurde Director des Theater-Orchesters (Brünner Zeitung 1781, 1782 Nro. 20, 1783 Nro. 4, 13).

Besonders beliebt und gut gegeben wurde die deutsche Oper in Brünn, von wo sie selbe nach Wien überpflanzt wurde *).

Aber auch Waitzhofer fand nicht seine Rechnung bei der Theater-Unternehmung. Er überließ dieselbe 1784 auf den Rest der sechsjährigen Pachtzeit dem Wiener Hofschauspieler Johann Bergobzoomer. Ein vorausgegangener großer Ruf verschaffe ihm eine allgemein günstige Aufnahme. Von seinem, öffentlich vorgelegten, Plane über die Einrichtung des Theaters versprach man sich dessen größte Emporbringung (Brünner Zeitung 1784 Nro. 36), da er nicht nur als gewandter Schauspieler auf den Bühnen zu München, Innsbruck, Prag und Wien bewundert worden war, sondern sich selbst als productiver Theaterdichter zu einer Zeit, wo der Hanswurst in Wien noch Alles galt, einen geachteten Namen erworben hatte.

---

*) Der gute Erfolg, welchen die deutschen Opern in Brünn hatten, bewog den Kaiser Joseph, dieselben auch bei dem Hof- und National-Theater in Wien einführen zu lassen. Unter Müller's Leitung wurde 1778 die erste deutsche Oper: die Bergknappen mit Beifall daselbst aufgeführt (Wiener Hoftheater-Almanach für 1804, Lembert S. 24—25).

Digitized by Google

Wie kaum einen zweiten Theater-Unternehmer traf ihn jedoch das Unglück eines zweimaligen Theater-Brandes binnen zwei Jahren. Eine fürchterliche Feuersbrunst am 14. Jänner 1785 legte das ganze Schauspielhaus sammt allen Einrichtungen und Verzierungen und den sämmtlichen Theaterrequisiten ohne alle Ausnahme binnen einer Stunde in Asche. Doch blieben, ungeachtet der schrecklichen Wuth des Feuers, in Folge der guten Anstalten, der mit Lebensgefahr verbundenen Anstrengung des Theater-Unternehmers und der rastlosen und verständigen Bemühungen der Garnisons-Artillerie die mit dem Theater in Verbindung stehende Taferne und die nahe stehenden Gebäude vor dem augenscheinlichen Verderben bewahrt. Die Stadt berechnete ihren Schaden auf 18000 fl.

Bergobzoomer traf seine Veranstaltungen so rasch, daß kein maskirter Ball unterblieb und schon am 26. Jänner desselben Jahres ein in der unentgeldlich überlassenen gräflich Salm'schen Reitschule in der Böhmergasse eingerichtetes Theater wieder eröffnet wurde. Gleich schnell ging der Bau des Theatergebäudes vor sich. Kaiser Joseph befahl, das Theater auf die geschwindeste und wohlfeilste Art in den alten Hauptmauern herzustellen. Wegen Unvermögenheit der Stadt erklärten sich die mährischen Stände hiezu bereit. Das alte Theater stand neben der Taferne auf dem Krautmarkte rückwärts im Winkel, hatte zwei Stockwerke mit 21 Logen im ersten und 22 im zweiten Stocke, ein Parterre und eine Gallerie oder den 7 kr. Platz. Da das Innere des Theaters von Fall zu Fall für die Abhaltung der Bälle hergerichtet wurde, bestand in der Taferne nur ein Aushilfstanzsaal, welchen man auch als Speisesaal verwendete. Noch im Jahre 1781 hatte Kaiser Joseph mit dem russischen Großfürsten Paul Petrowitsch und der Großfürstin Maria Federowna an dem Balle Theil genommen, welcher in dem kostbar hergerichteten Tafern-Saale und dem daran stoßenden Theater abgehalten wurde (Brünner Zeitung). Bei dem neuen Baue kam das Theater vorwärts auf den Platz im Freien. Um einen größeren Raum bei der Casse und dem Eingange zu gewinnen, und eine gemächlichere Verbindung mit den Tanzsälen herzustellen, wurden die Wohnungen des Kaffeh-, Wein- und Bierhauses beseitigt. Einlösungen von Nachbargebäuden machten eine Verlängerung und Erweiterung des Theaters und die Anbringung tieferer Versenkungen möglich. Zwei steinerne Stiegen sicherten gegen Feuersgefahr. Die Erbauung von drei Stockwerken gewährte mehr inneren Raum. Der erste Stock der Taferne wurde ganz zum Tanzsaal, zu Spielzimmern, für die Garderobe und Theater-Behältnisse, der zweite Stock größtentheils zu Speisezimmern adaptirt. Die thätigste Verwendung des ständischen Repräsentanten, Gubernialrathes Franz Freiherrn von Roden und die kräftigste Unterstützung der Landesstelle ließen das Theater binnen wenigen Monaten, wie den Phönix aus seiner Asche, erstehen und ganz neu einrichten. Schon am 30. November 1785 eröffnete es Bergobzoom mit dem Shakespeare'schen Coriolan. Obwohl Kaiser Josephs einmal geäußerte Idee,

Digitized by Google

für das Publikum seiner geliebten, jährlich von ihm besuchten Stadt Brünn ein herrliches Gebäude sowohl zur Ergötzung als zum moralischen Unterrichte herstellen zu lassen, nicht zur Ausführung kam: so entsprach doch der Neubau und insbesondere der für Abhaltung von Bällen in den besten Stand gesetzte Theil rücksichtlich der Schönheit, Ordnung und des Geschmackes allgemein. Die Stände hatten auf den Bau und die Einrichtung über 55,000 fl. verwendet (Hsdkte 29. April, 19. Mai, 7. Juni, 19. August 1785, 22. Nov. 1786, Gubernialakten, Brünner Zeitung 1785, Beilage Nro. 6 und 9, Nro, 93, 94, 98 und 100).

Gerade ein Jahr nach dem ersten Brande am 16. Jänner 1786 früh wurde das von den Ständen niedlich und mit allen Bequemlichkeiten hergestellte, das „herrliche" Theater bis auf das Mauerwerk, die gewölbten Stiegen und eisernen Thüren binnen wenigen Stunden wieder ein Raub der Flammen. Doch blieb das Tafern-Gebäude mit allen Einrichtungen, den gemahlten Sälen und Speisezimmern unversehrt; auch die Nachbargebäude nahmen keinen Schaden. Allgemein hielt man dafür, daß das Feuer mit Absicht und genauer Vorsicht gelegt worden sei. Der Thäter konnte aber nicht entdeckt werden, obwohl die Stände auf dessen Anzeige eine Belohnung von 200 Dukaten setzten. Den Feuerschaden schätzte man auf beiläufig 21,874 fl.

Noch in demselben Jahre begann die Wiedererbauung des Theaters. Da die Stände über die Herstellung von ihrer Seite getheilter Meinung waren, bewilligte Kaiser Joseph, daß der Bau von der Stadt übernommen werde und diese sich, gegen unentgeldliche Uebergabe des Mauerwerks, der Stiegen, eisernen Thüren, Schlösser u. s. w., mit den Ständen wegen der angekauften drei Hausantheile und wegen der noch unbeschädigt vorhandenen beweglichen Einrichtungsstücke absinde. Der Stadt bewilligte der Kaiser das Haupttheater frei in Pacht zu überlassen, und von den Nebenspielen und durchreisenden Künstlern, Seiltänzern und dergl. sich im Abfindungswege einen Zins zahlen zu lassen, wogegen dem Gubernium die Polizei- und Censur-Aufsicht über das Theater blieb (Hsdk. 14. August 1786).

Auf Befehl des Kaisers wurde das Theater auf demselben Platze, wo es vorhin gestanden, jedoch ohne Berührung der Taferne sowohl im ersten als zweiten Stocke, neu gebaut, wenn gleich Theater und Taferne ungetrennt bei einander zu verbleiben haben. Auf des Kaisers Anordnung übernahm die Stadt die eigene Führung des Theaters unter der Oberleitung des königlich-städtischen Administrators Anton Valentin Freiherrn von Kaschnitz und unter der Direktion des als städtischer Beamte in Eid und Pflicht genommenen Bergobzoom mit einer Truppe von 43 Personen. (a. h. Handschreiben 7. und 9. Sept. 1786).

Unter der geschmack- und einsichtsvollen Oberleitung des Freiherrn von Kaschnitz, als königlich-städtischen Administrators und Präses der Oberdirektion,

Digitized by Google

wurde das Theater, größtentheils nach dem früheren Risse, mit Geschmack und edler Einfachheit gebaut; er stiftete sich an dem so schön als bequem wieder hergestellten neuen Schauspielhause ein unvergeßliches Denkmal.

Mit Ende des Jahres stand es völlig fertig; am 7. Jänner 1787 wurde der erste Ball, am 8. das erste Theater gegeben (Brünn. Zeitung 1786, Nr. 5, 64, 73, 101, Beilage Nro. 35, 1787 Nro. 3 und 4, 6. Jänner 1788).

Die Dimensionen, welche das Theater damal erhalten, sind die nämlichen, welche noch jetzt bestehen; die Breite des Theaters ist 22 Fuß, die Tiefe der Bühne 30 Fuß, die Höhe derselben bis zu den Souffiten 21 Fuß, die Länge des ganzen Schauplatzes 20 Klaftern, die Höhe 3 Stockwerke mit 48 Logen, so daß der Zuschauerplatz an 1200 Menschen fassen kann (Theater-Almanach auf d. J. 1841, S. 28).

Um die Bälle mit Verzichtleistung auf den von Fall zu Fall durch Hinwegräumung der Bänke hergestellten Theater-Saal allein in dem Tafern-Saale abhalten zu können, wurde dieser mit 7000 fl. Auslagen zu einem Redouten-Saale angemessen erweitert, mit einem Speisesaale und mehreren Speise- und Spielzimmern versehen, zweckmäßig und geschmackvoll vom Baron Kaschnitz eingerichtet und am 6. Jänner 1788 eröffnet. (Handbillet des Kaisers 11. April 1787, Brünner Zeitung 1788, Nro. 5.

Für die theatralischen Neben-Schauspiele, welche der Theater-Unternehmung zum Vortheile gereichten, bewilligte der Kaiser die Errichtung einer Sommerbande (Handbillet des Kaisers 11. April 1787. Eine solche Hütte bestand zwar schon früher, wurde aber gewöhnlich im Winter abgetragen).

Die Herstellung des Theaters, des Redoutensaales und der Speisesäle, dann die beigeschafften Erfordernisse kostete die Stadt bei 30,000 fl. Mit Einrechnung anderer Auslagen und Nutzungs-Verluste entgingen ihr aber über 37,000 fl.

Das Geleistete befriedigte damals alle nicht überspannten Wünsche; nur ein sehr begründeter Antrag sowohl bei dem ersten als zweiten Baue, nämlich die Fleischbänke neben dem Theater zu kassiren und an ihrer Stelle eine Gasse zu bilden, kam wegen zu großer Wohlfeilheits-Rücksichten nicht zur Ausführung.

Eben so sehr entsprach die künstlerische Leitung des Theaters durch Bergobzoomer, dessen Geschicklichkeit und Kenntnisse gerühmt wurden. Er wurde von seiner Frau, der in Italien, zu London und Wien in der großen opera seria berühmten Katharina Schindler, trefflich unterstützt *). Man pries es, daß

*) Katharina Bergobzoom, geb. Leitner, unter ihrer Ziehältern Namen Nina Schindler als erste Sängerin Deutschlands, Englands und Italiens berühmt (wie ihr Leichenstein auf dem Neustädter Friedhofe in Prag pomphaft verkündet), vermählt mit Bergobzoom 1777, starb, erst 33 Jahre alt, Mutter von 11 Söhnen, 1788. (Schottky's Prag I. 165).

Bergobzoom (geb. zu Wien 1742) wird als der wahre Typus jener gezierten, unwahren Darstellungsweise geschildert, die vor der Sacco, Brockmann, Schröder in Wien Mode

Digitized by Google

sich die Brünner deutsche Schaubühne unter höherem Schutze und kräftiger Unterstützung immer mehr der Vollkommenheit nähere, daß die Brünner Bühne zu einer der vorzüglichsten in den Provinzen gehöre, daß unter ihren vielen andern Vorzügen das Pensionsinstitut der Brünner Schauspieler-Gesellschaft den ersten Rang einnehme. (Brünner Zeitung 1785, Nro. 100, 1786 Beilage Nro. 35, 1787 Nro. 23, 72).

Vom 2. November 1786 bis 20. September 1787 gab Bergobzoom in 186 Vorstellungen 30 Trauerspiele, worunter Clavigo, Emilia Galotti, Elfriede, Hamlet, Samson, Richard III, die Zwillinge u. a. m., 61 Lustspiele, 23 Schauspiele, meistens Schröder'sche und Iffland'sche ꝛc., 30 Nachspiele, 10 Opern, 25 Ballets, 3 Pantomimen und 12 musikalische Akademien und Concerte, ungerechnet die Wiederholungen.

Zur Leitung des Theater-Orchesters mit einem ansehnlichen Gehalte berief Baron Kaschnitz den ausgezeichneten Compositeur und Violinisten Franz Götz, Concertmeister der eben getrennten bischöflichen Capelle in Johannesberg. Obwohl er sich hier vielen Ruhm und allgemeine Achtung erwarb, trat er doch schon 1787 als Capellmeister in die Dienste des Olmützer Erzbischofs Colloredo. (Dlabacz böhm. Künstler-Lexicon I. 482).

Unter Bergobzoomer's Leitung gewann die Brünner Bühne viel. Lessings wohlthätiger Einfluß auf die gesammte deutsche Dramaturgie ward auch hier durch das Fortschreiten der Geschmacksverfeinerung und der künstlerischen Leistungen fühlbar. Schröder's dramatische Arbeiten füllten einen großen Theil des Repertoirs aus.

Plötzlich gab Bergobzoomer die Direktion auf und ging an das Wiener Hoftheater zurück. Mehrere Schauspieler erhielten provisorisch die Leitung. Die Stadt hatte durch den Wiederaufbau des Theaters dem Vergnügen des Publikums und dessen Bildung ein namhaftes Opfer gebracht und Baron Kaschnitz durch den Ankauf einer prächtigen Garderobe in Wien einige tausend Gulden aus der städtischen Kasse verwendet; auch die Führung des Theaters durch zwei Jahre in eigener Regie zog der Stadt empfindliche Verluste zu.

Daher überließ sie das Theater nebst der Redoute-Abhaltung auf die 6 Jahre von 1789—1795 an Carl Ludwig Wothe gegen einen jährlichen Zins von 2000 fl. und die halbe Einnahme der Balleintrittsgelder (bei 1000 fl. des Jahrs) wieder in Pacht. Allein er entzog sich

---

war. Er soll in Tirannen- und ähnlichen Rollen Seife in den Mund genommen haben, um zu schäumen. Doch sollen diese Verzerrungen nur seine Helden- und tragischen Rollen verunstaltet haben; Väter- und Charakterrollen im Lustspiele dagegen soll er sehr gut dargestellt haben, ja seine österreichischen Bauern nannte Schröder unübertrefflich. Immerhin genoß er in Wien, wie überhaupt in Süddeutschland eines außerordentlichen Rufes; erst Schröders Auftreten in Wien enttäuschte seine Bewunderer — und auch dann erst langsam (S. über ihn Nicolai, Reise durch Deutschland IV. S. 491 — 4, Schröder's Leben von Meyer I. 175 — 7).

Digitized by Google

nach Kurzem klug einem so gefahrvollen Versuche, die steigenden Anforderungen des Publikums mit seinem Privat-Interesse in einem Gleichgewichte zu erhalten. Er trat die Theater-Unternehmung auf die Zeit vom 1. Juli 1792 bis zum Aschermittwoche 1795 dem Schauspieler und Sänger Joseph Rothe ab, nach deren Ausgang sie ihm neuerlich auf 6 Jahre um einen jährlichen Pachtschilling von 3250 fl. (2000 fl. für das Theater, 1250 fl. für die Redoute-Haltung) überlassen ward.

Fünfte Periode.

Die Ausbildung des deutschen Schauspiels und der Oper.

Auch dieser neuesten Periode der Theatergeschichte Mährens und Oesterr. Schlesiens müssen wir zum bessern Verständnisse eine Skizze der Geschichte der deutschen dramatischen Dichtung und Schauspielkunst überhaupt, so wie der Oper, vorausssenden.

Wir haben früher mit der Glanz-, der Göthe-Schiller'schen Epoche geschlossen und stehen nun am Eingange der romantischen Zeit der deutschen Dichtung. Dieselbe währt von 1795 bis etwa 1830, wo durch die französischen Bewegungen angeregt neue Elemente in die schriftstellerische Welt kamen, die zwar lange vorbereitet, ja im Grund nur eine fortgesetzte Wiederaufnahme der genialen Periode unserer 70ger Jahre waren. Das neue deutsche Drama folgte ganz unmittelbar auf Schiller und war von ihm veranlaßt und auch Göthe dichtete in dieser Zeit durchaus unter dem Einflusse der romantischen Neigungen.

Als die Blüthe von Weimar und seiner nahen Pflanzstadt Jena, in welche Orte an der Scheide der Jahrhunderte fast alles literarische Leben zusammengeströmt war, zu Anfang des neuen Jahrhnndertes schnell zu Ende ging, stob die deutsche Literatur aus ihrem bisherigen Mittelpunkte wieder aus einander in alle Welt. Nun bildeten sich neue Ruhestätten an neuen Orten, an die zum Theile früher die deutsche Literatur nicht gedrungen war; eine Art literarische Propaganda breitete die poetische Cultur in viel weitern Räumen, unter viel größeren Massen aus als früher geschehen war; und endlich fand auch die deutsche Literatur ihren Weg über die Gränzen hinaus und unterjochte sich fremde Regionen. In Berlin insbesondere, wo sich die preußische Literatur concentrirte, entstand eine Art Propaganda, welche die neue Lehre von der dreieinigen Kunst, Religion und Liebe ausbreiten sollte. Auch Oesterreichs Dichtung und Theatergeschichte erhielt durch die Romantiker eine neue Periode. Tieck's Einfluß reichte nach Wien herüber, wo die Brüder Collin gewisse Satzungen der neuen Schule adoptirten und wo sich eine verdiente Zeitschrift (Jahrbücher der Literatur) begründete, die seit langen Jahren die Hauptverkünderin aller romanischen und orientalischen Erscheinungen in der Poesie wurde und sich

Digitized by Google

für die deutsche romantische Schule am beständigsten interessirt hat. Neue geistige Bedürfnisse waren unter den Berührungen der Nationen wechselseitig aufgegangen, ein Gedankenverkehr trat in raschem Umschwunge ein, wie ihn die Ereignisse seit lange nicht begünstigt hatten, eine nie gekannte Gemeinsamkeit des literarischen Eigenthums.

Die romantische Schule, welche die deutsche eigentliche Dichtung fortführte, lagerte sich der Currentpoesie des Tages gegenüber, sie griff zu den genialen Tendenzen der 70ger Jahre zurück, steigerte die Begriffe der Kunst und bekannte bald theoretisch bald praktisch den Satz, den Novalis nackt ausgesprochen hat, daß „der poetische Sinn mehr Verwandtschaft mit dem Sinne für Weissagung, mit dem religiösen Sinn, dem Wahnsinn überhaupt" habe. Wie wunderliche Dinge nun diese überspannten Ansichten auch in die Welt setzten, so ist doch nicht zu läugnen, daß nur durch ein solches Hinaufstimmen der Saiten ihre Herabstimmung und Erschlaffung unter den Umständen verhindert werden konnte. Wenn unter den Produktionen der neuen Schule auch nichts übrig bleiben sollte, was dem geläuterten ästhetischen Sinne in der Weise zusagte wie die Schriften unserer Meister, so machte sie sich doch dadurch außerordentlich verdient, daß sie immer ein Höchstes, sogar ein ultra in Aussicht hatte, daß sie sich an die beiden großen Dichter (Schiller und Göthe), ja nur an den Einen größten, festhielt, daß sie das, was beide angegeben oder geleitet haben, zur Basis ihrer eigenen Strebungen machte, daß sie ihre Ideen in Vertrieb brachte, ja zu realisiren suchte.

Wenn wir absehen von der höheren und positiven ästhetischen Kritik, die sich unter den Romantikern bildete und vielfach veränderte Farbe annahm, so war ihre polemische Kritik gegen die „herabziehenden Tendenzen" der Kotzebue, Lafontaine und des ganzen Heeres der ähnlichen Schreiber das erste und lauteste, was den Namen und die Existenz einer neuen Schule in Deutschland verkündete. Durch die kleinen kritischen Aufsätze der Brüder Schlegel, durch ihre eigenen Zeitschriften (Athenäum, Fragmente, Europa u. a.), durch die humoristischen Dramen Tiecks, durch Bernhardi's Schriften, durch Adam Müller's speculativ gehaltene ästhetische Vorlesungen und so vieles Andere geht in Prosa und Poesie die gleiche Opposition gegen die gemeine Denkart und die selbstgefällige Plattheit, die sich in und an die Dichtung wagte, die diesen Männern zu heiliger Art schien, als daß sie diese Profanation dulden sollten. Auf ihrem Parnasse kennt man die Hagedorn, Gellert, Geßner, Kleist und Bodmer nicht, selbst Wieland, den zwar die Romantiker sonst Alle als den Vorläufer ihrer Dichtung erkennen, fand sich in ihrer ehrenvollen Gesellschaft davon ausgeschlossen; Kotzebue war ihnen, wie den Freiheitssängern von 1813, der Beelzebub und das böse Princip; die Veit Weber, Spieß, Cramer, Schlenkert, die das Mittelalter und Ritterthum nach dem feinen Sinne dieser Kritiker mißhandelten, jene vielschreibenden Romanfabrikanten Müller, Lafontaine (der „Wassermann") und sein Freund Starke, der Verfasser der vielgelesenen Gemälde aus

Digitized by Google

dem häuslichen Leben (1793 — 8), die historischen Romanschreiber Feßler, Meißner u. a. hatten von den Ausfällen dieser wackern Kämpfer nicht einen Augenblick Ruhe. Abgesehen aber auch von der Qual der geistigen Secatur, dieser jungen Kämpfer für wahre und echte Poesie, so wie von ihrer Parteiliebe unter und für einander selbst, schadeten sie in ihrem frischen Eifer selbst theils mit ihren poetischen Produkten, deren vielfache Kälte und Künstelei ganz der Wärme ihres Schönheitssinnes widersprach, theils durch die „Dürre, Trockenheit und sachlose Wortstrenge", mit der sie in ihren Kritiken, kraft ihrer Neigungen für das reine Formale der Poesie, ihre größeren und würdigen Begriffe von der Dichtung selbst wieder herabzogen, theils endlich durch die vielfachen Paradoxien, zu denen sie ihre gespannten Theorien verleiteten (Kotzebue, im hyperboreischen Esel, und Andere geißelten ihre wunderlichen Uebertreibungen).

Die Tendenz nun dieser von Schlegel, Tieck und ihren Anhängern gegründeten Schule ging Anfangs auf eine größere Ausdehnung der Poesie, auf eine gesteigerte Wirksamkeit derselben, auf eine allgemeinere Theilnahme an ihren Segnungen aus, sie griff nach Influenzen auf das öffentliche und auf alle Zweige des Privatlebens, aber sie überflog sich in diesen Aussichten, die Leistungen der Dichter standen mit ihren Absichten in keinem Verhältnisse, die Welt verließ sie und in dem nämlichen Augenblicke, da der Bund der Dichtung mit der Wirklichkeit und dem Leben am engsten geschlossen werden sollte, siehe da, ward das allgemeine Charakterzeichen der neuen Poesie gerade ihre völlige Entfernung von dem Wirklichen und Lebendigen. Ihr Zweck, das Reale zu idealisiren, verflüchtigte sich in nihilistische Luftgespinnste, man wollte der Zeit, deren prosaische Außenseite mit ihrem poetischen Aufschwunge noch im Widerspruche war, die Muster einer andern Zeit vorhalten, wo das Leben selbst einen poetischen Anstrich hatte; man führte die romantischen Dichtungen des Mittelalters und der Fremden ein, aber man vergaß, daß das, womit man neues Leben schaffen wollte, größtentheils für uns todt war; da der Wiederklang nicht laut genug werden wollte, so steifte man sich desto nachdrücklicher auf diese Gattung und das Mittel ward geradezu zum Zwecke. So kam es, daß selbst eine große geschichtliche Zeit wie 1813 nur momentan den unrealen, vergeistigten, nebulösen Charakter der Poesie unterbrechen, nicht ihn beseitigen konnte. Dies gelang erst, nachdem man sich an ihm übersättigt hatte, seit den Bewegungen von 1830.

Die Tendenz der Romantiker knüpfte sich völlig an die Lehren Schiller's und Göthe's von Verbindung des Aeußern und Innern, von Versöhnung des Realismus und Idealismus. Wenn dies von Göthe (in Wilhelm Meister und Tasso) erreicht, eine wirkliche Welt, auf welcher der Glanz der Poesie ruhte gezeichnet war, so zeigte sich Novalis (Fr. v. Hardenberg, 1772—1801) in seinem Romane Heinrich von Osterdingen mit unserer gegenwärtigen Welt nicht so versöhnlich, er brauchte das Mittelalter für seine Gestaltungen, er behandelte das, was die neue Schule das Evangelium der Oekonomie nannte, auf's Schnödeste,

Digitized by Google

verwarf alles, was nach Freude am Realismus aussah, und setzte das Christenthum verklärend gegen den abgeklärten Bodensatz der Illumination. Novalis wollte mit dem Geiste der Poesie, alle Zeitalter, Stände, Gewerbe, Wissenschaften und Verhältnisse durchschreitend, die Welt erobern; er wollte alle jene tausendfarbigen Erscheinungen der Wissenschaft und Kunst mit ihren Reflexen endlich in Einen Brennpunkt zusammenstrahlen lassen, der auf die Stelle hinfallen sollte, auf der der Dichter steht; er wollte die eigenste irdische Gegenwart verklären.

Die Trennung von Literatur und Leben, die Scheidung von Gelehrsamkeit und Poesie und alle ähnlichen Separationen hörte man von allen Seiten her beklagen, wieder nach jener Schiller Göthe'schen Theorie vom Zusammenwirken der Kräfte. Und weil nun gerade die Kraft der Poesie in Uebung war, so sollte *sie* nun einströmen in alle Zweige des Lebens; Trieb und Wunsch erwachte wieder, sagte Tieck in der Einleitung zu Schröder's Werken, die Kunst mit Staat und Volk zu verbinden und man versuchte Musik, Kunst und Dichtung wieder mit Kirche und wirklichem Leben zu vereinigen. Statt daß man sich aber mit diesen Absichten kräftig an die Gegenwart mit einer realistischen Tendenz angeschlossen hätte, so schenchten leider die trüben politischen Verhältnisse, unter denen diese Schule auftaucht, die empfindsamen Gemüther gerade aus der Gegenwart hinweg. Wenn wir im Mittelalter in der großen Calamität der Kreuzzüge einen Grund zur Hinwendung aus dem wirklichen Leben gefunden, so haben wir einen ähnlichen Grund für dieselbe Erscheinung in diesen Jahren, die jene mittlere Zeit gleichsam reproducirten. Denn dort, im 13. Jahrhunderte, suchten die Fr. Schlegel die eigentliche Blüthe deutscher Dichtung; und weil das Ritterthum selbst schon eine Poesie in der Wirklichkeit war, so sollte dieses Phantasieleben in Liedern und Gesängen, wie ein neuer Frühling des dichterischen Geistes wieder aufgehen. Aus demselben Grunde der verschmolzenen Wirklichkeit und Dichtung sollte das spanische Drama (des Cervantes, welcher Leyer und Schwert zugleich geführt) in *dem* Hauptpunkte *Regel* sein, daß auch das bürgerliche Spiel hier durchgängig romantisch und dadurch wahrhaft poetisch sei; aus demselben Grunde ging man nachher zum Oriente über, weil in Indien die Weisen ein solches Leben führen, das von philosophischer Poesie und poetischer Philosophie durchdrungen ist; aus demselben Grunde neigte man sich zu Hans Sachs, dessen Poesie und Philosophie in der Schusterwerkstätte die wahre Versöhnung des Realismus war, endlich zu Jakob Böhme. So wollte man die Welt mit der Poesie erobern. Daß man darüber beide zugleich verlor, das lag eben so nahe, als daß man in Extremsucht verfiel, als die Vermittlung fehlschlug. Da es mit der poetischen Welteroberung nicht ging, wie man hoffte, so fiel man in Weltverachtung zurück; man blieb auf dem innerlichen Dante hängen, welcher mit seinen Gedichten die nächste Gegenwart des politischen äußerlichen Lebens und die Geschichte seiner dichterischen und frommen Seele zugleich umsponnen hatte; man glitt vom praktischen Hans Sachs bestimmter zum mystischen Jakob Böhme, vom weltlichen Ritter zum geistlichen Brahminen über, man ließ zuletzt gar die Poesie fallen,

Digitized by Google

die ihre realistischen Sympathien nicht mehr verlernen wollte, und nun sollte die Religion an ihre Stelle treten, um vielleicht noch einmal ihrerseits die Eroberungspläne aufzunehmen.

Der enge Bund der Poesie mit der Religion war, wenn man von dem Principe ausging, die Wirklichkeit mit einer höhern geistigen Welt zu durchdringen, und die Dichtung auf alle Lebenszweige zu impfen, der nächstliegende und natürlichste von Allen. Denn nichts konnte der hinfälligen Kunst der Dichtung, welche die Romantiker auf der erreichten Höhe erhalten wollten, eine größere Stütze geben als die Religion mit der sie umgebenden Heiligkeit. Man beachte ja, wie sich die Zeiten geändert haben! Früher hatte die Religion eine Stütze an der Poesie gesucht, jetzt suchte die Poesie wieder einen Halt an der Religion; jener erste Bund hatte schrittweise zur Höhe der Humanistik und Aufklärung geführt, und dieser neue ging aus dem directen Gegensatze gegen diese Aufklärung hervor. Die heillosen Thorheiten, zu denen man es mit dem Illuminatismus und dem Vernunftcultus in Frankreich getrieben hatte, mußten auch in dem nüchternsten Beobachter der Welt ein andächtiges Besinnen und eine Reaction hervorrufen, welche in die religiöse Innigkeit der nächsten Jahrzehende ausging und sehr wohlthätig hätte wirken können, wenn sie nicht durch poetische Exaltation übertrieben worden wäre.

Die neue Schule der Romantiker, welche diese Reaction gegen die französische Literatur und Encyclopädik, gegen Voltaire, den Feind des Mittelalters, des Priesterthums und Feudalwesens, in Schwung brachte, verbreitete ihre universalen Tendenzen über ästhetische, sociale, religiöse, politische und wissenschaftliche, Dinge aller Art. Die Dichtung suchte, an die und jene Wissenschaft angelehnt, neue Materie zu gewinnen; ihr gereichte dies aber selten zum Vortheile, es war kaum eine Eroberung zu nennen; vielmehr schlug sie, wenn es eine war, auf der Stelle in eine Lehensabhängigkeit um, und stellte nur glänzender die Uebermacht der Wissenschaft ans Licht, in deren Gefolge sich die Poesie begeben hatte.

Die Schule der Romantiker, mit den Brüdern Schlegel als ihren Coryphäen an der Spitze, hat ohne Zweifel auf die meisten Zweige der Wissenschaft anregend eingewirkt, auf den gewaltigen Wuchs der philosophischen Spekulation, die sich in die Mitte des geistigen Lebens in Deutschland pflanzte, auf die Erforschung der Mythenwelt, die Aufhüllung der altdeutschen Literatur, von der vorher noch kein Begriff war, auf die Erforschung des deutschen Alterthums in Sprache, Recht, Sitte, Volks- und Staatszuständen, auf die Kenntniß des Orients und seiner uralten Weisheit, Dichtung und Sprache, auf Geschichtforschung und Schreibung, als die Romantiker das historische Schauspiel der Cultur empfahlen. Wie viele Sympathien haben die Romantiker mit der plastischen Kunst gezeigt! Die Regeneration unserer Malerei und Sculptur ist von Niemanden so sehr aus der Lethargie gerissen worden, als von ihnen; die bildende Kunst, in welche aller Trieb aus den redenden Künsten übergeleitet zu sein scheint, hat ihnen haupt-

Digitized by Google

sächlich das frische Leben zu verdanken. Bis in die Arzneikunde, welche die Tiefen der Natur, Magnetismus und Geisterwelt auszuforschen sucht, drangen ihre Einflüsse über. Die Vorkämpfer der neuen Schule, Wilhelm Schlegel (von dem: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1809—11) und Friedrich Schlegel (von dem die Geschichte der alten und neuen Literatur, 1815, ist) gaben einen mächtigen Anstoß zur Begründung der ganz neuen Wissenschaft der Literaturgeschichte; auf den von ihnen gegebenen geschichtlichen Skizzen der Entwicklung der Literatur gestalteten Horn und Bouterweck die Geschichte der Poesie zu einer Disciplin und einem ebenbürtigen Zweige der Culturgeschichte. Die Aneignung der fremden Literaturen in größerem Maßstabe, als vorher geschehen, war das Werk, womit die Romantiker am bedeutendsten auf die Nation gewirkt haben. Daß die Wegwendung und der Verdruß an den trostlosen heimischen Dingen Deutschlands, der Widerwille an den Verhältnissen in der deutschen Literatur jene merkwürdige Flucht aus Vaterland und Gegenwart damals überhaupt erzeugt und genährt haben, dies liegt bei Erwägung des Factischen schon auf der Hand. Deutschland erhielt in den ersten Jahrzehenden dieses Jahrhundertes, man darf wohl sagen, alles Vorzügliche der Dichtung der ganzen Welt, der antiken Dichtwerke sowohl, als der alten deutschen Nationalpoesie, der italienischen, spanischen und englischen Dichtungen, der poetischen Erzeugnisse des Orients und Occidents, des äußersten Nordens und Südens, in classischen Uebersetzungen zugetragen.

Der fast leidenschaftliche Eifer, womit die romantische Schule und Zeit sich der Uebertragung der Dichtungen aller Nationen hingab, eine Thätigkeit, welche ganz characteristisch in der Mitte zwischen Poesie und Wissenschaft steht, zwischen welcher wir die Zeit streiten und schwanken sehen, brachte einerseits, nachdem einmal die Kraft der Production nach der großen Anstrengung des vorigen Jahrhundertes erschöpft war, neue Stärkung, neue Genüsse, neue Nahrung des wahrhaft Guten und Trefflichen aus der Fremde, andererseits erzeugte aber dieser große Luxus in der poetischen Consumtion einen solchen Heißhunger, daß sich nach Erschöpfung des ersten und großen Reichthums mit gleicher Gier auf die geringere Kost geworfen wurde. Man schleppte nun auch Alles Mittelmäßige, was frühere Zeiten geschaffen hatten und was die gegenwärtige in aller Welt schuf, ja man möchte sagen, man schleppte absolut alles in Deutschland ein, errichtete große Uebersetzungsanstalten und Fabriken. Wenn unter dieser Fluth am Ende auch die Kraft, die noch übrig gewesen wäre, verschwemmt, wenn sie erstickt ward, da sie sich noch hätte erholen können, wenn die deutsche kaum so siegreiche Literatur wieder in Nachahmung und slavische Abhängigkeit zurückfiel, wenn in ihr, dem ersten großen Symptome einer neu erwachenden Deutschheit und gemeinsamen Volkslebens, gleich wieder alles Feste und Selbstständige zersetzt wurde, so war dies wohl natürlich, aber allerdings weder erfreulich noch wohlthätig.

Die Uebersetzungskraft der Romantiker zeugt von einer außerordentlichen

Digitized by Google

Gabe der Empfänglichkeit, von poetischer Empfindung, von dem entschiedensten Sinne für äußere Form und innern Ton, und ihre Richtung auf das Bessere der fremden Literaturen verräth die hiezu getretene Cultur des Geschmacks und des Urtheils. Wenn man aber von hier aus nach der eigenen Production und Selbstthätigkeit dieser Männer fragt, so zeigt sich, daß eben dieselbe Receptionsgabe, die sie dort so vorzüglich machte, sie hier unbedeutend ließ.

In der ganzen Periode der deutschen Dichtung, in der die romantischen Richtungen ausdauerten, ist neben diesen Uebersetzungen nichts so vorherrschend, als die Nachahmungen und Bearbeitungen älterer oder fremder Werke, eine Liebhaberei an der Parodie, eine gewandte Gabe, die Töne aller unserer jüngsten deutschen Dichter nachzubilden, ihre Werke zu reproduciren, und als dies Gebiet erschöpft war, auch die aller fremden; innerhalb dieser Nachahmungen die Ausbildung des Formalen und Aeußerlichen, — alles Symptome einer großen Receptionsgabe, nirgends die einer Selbstständigkeit und innern Kraft. Wie Schiller die historische Tragödie angegeben hatte, so gab es historische Tragödien in Masse; wie die italienische Epopöe neuübersetzt hervortrat, gab es sogar wieder romantische Epen; Shakespeare's Manieren und Calderons Formen, die stehenden Gattungen der südlichen Lyrik, die verschwommene nebulistische Haltung der orientalischen, die Anklänge des serbischen Volksgesanges und der Nibelungen, das spanische vor allen und das gräcisirende Trauerspiel, Alles fand Aufnahme, Alles zeugte von der Virtuosität, ein existirendes Schöne nachzuempfinden, aber von keinem selbstschaffenden Vermögen, das, wie Horn sagt, zu Werken einer langathmigen Begeisterung ausgereicht hätte.

Wenn in einer Dichtungsperiode das quietistische Princip in den Vordergrund tritt, wenn die Freude an Contemplationen, an Naturbetrachtungen, an subjectiven Seelenregungen, an dem Brüten über die Zustände der innern und äußern Welt, die frische Lust an der Darstellung des äußern Lebens verdrängt, wenn das innere Hören das äußere Sehen stumpft, so ist es nothwendig, daß alle plastischen Gattungen der Dichtung (und dies sind die höheren Gattungen der Epopöe und des Dramas) hinter die musikalischen (und dies ist die geringere Gattung der Lyrik) zurücktreten, und dies wird immer ein Zeichen sein, daß der Genius die Schwingen senkt und sich nicht mehr zu großen Flügen kräftig fühlt. Wirklich ist dies sehr deutlich in der Poesie dieses ganzen Jahrhundertes zu bemerken: fast alle die Männer, die wir mit Auszeichnung als Lyriker nennen, haben nichts Größeres versucht, und sind, wenn sie es versuchten, gescheitert.

Wenn man sieht, wie emsig und ohne Beschwerde Göthe seine Dichtungen aus dem Leben der Nation griff, und wie seine eigenen innern Evolutionen immer mit denen der strebenden Zeit analog waren, wie glücklich und taktvoll Schiller das große öffentliche Leben der Zeit in seinen Dramen abspiegelte, wie beiden in der aufgehenden Literatur der Alten die gesundeste Nahrung der dichterischen Phantasie frei entgegengebracht ward, wie schlimmer stehen dann hiergegen die Romantiker! Sie suchten ihre Stoffe und ihre Formen in einer fernen, für

Digitized by Google

uns abgestorbenen Vergangenheit, von einer entmuthigten Zeit und einer trostleeren Gegenwart abgeschreckt, sie stellten sich mit dieser Zeit in Gegensatz und wandten ihren großen Entwicklungen den Rücken; sie mußten ihre poetische Nahrung selbst holen, dies war eine neue Anstrengung für die ohnehin müden Kräfte; die Nahrung, die sie holten, war keineswegs unter jeder Bedingung eine heilsame; den Rückzug zum Mittelalter und Orient nannte Göthe mit Recht ein pis aller; und die Assimilation der bis zum Unwahren gesteigerten Talente wie Calderon, sagte er, mußte nothwendig Schaden bringen. Die Exaltation, die durch diese Reizmittel, entstand, der Heißhunger nach diesen pikanten Speisen zerrüttete die Zeugungskräfte ganz; die schwärmende Einbildungskraft sprang über die Mahnungen des Geschmacks hinweg; der verführerische Reiz des Dichters und des Dichternamens betrog die jungen Poeten mit dem Schein eines Werthes und hinderte sie, auf eine gediegene Ausbildung und Bearbeitung ihres Individuums zu denken, ehe sie zu hoffen wagten, mit den Abdrücken ihrer innern Zustände (denn weiter hat auch der größte Dichter nichts zu geben) der Welt einen Dienst zu leisten; die abentheuerlichen Theorien von der poetischen Inspiration irrten die Köpfe und spiegelten ihnen eine Kunst vor, die das Studium verachten, der Wissenschaft und Erfahrung spotten dürfte. Daher denn blieb in so vielen Gaukelspielen und Schattenspielen jener Jahre auch keine Spur einer realen Wirklichkeit mehr zurück. Die von einer Verbindung des poetischen Geistes mit dem öffentlichen Leben redeten, thaten ihrerseits doch das Mögliche, um das letztere zu verleiden; indem sie alle wahre und natürliche Ansicht des Lebens verkehrten, erstickten sie mit ihren wunderbaren Phantasmen, mystischen, dunklen Ahnungen und Gefühlen das Vermögen, uns nur in unsern wirklichen Verhältnissen richtig zu erkennen.

Tieck (geb. 1773) vorzüglich in seiner ersten Periode gab der deutschen Dichtung in ihrer Wendung zum Unwirklichen, Wunderbaren, Phantastischen, den stärksten Impuls. Er und Werner († 1823) strebten zuerst die stehenden Metra des Alterthums und der Romantik ins Schauspiel einzuführen und brachten Geister- und Schicksalsspuck auf die Bühne, das aus so leichtem Samen ins Ungeheure wuchs. Tieck sprang auch über die Gränzen der Bühne hinweg, indem er die Poesie ohne alle Rücksicht auf die Darstellung begünstigte, und gab so dem Ungeschmacke und dem wildlaufenden Genie noch breiteren Spielraum. Diese Abwendung von der Bühne drückte zuerst formell die Entfernung des Drama's von aller Wirklichkeit aus, und ihr mußte die materielle alsbald folgen.

Plötzlich kam es, daß sich der Geschmack an lauter phantastischer Poesie auf die auffallendste Weise consolidirte. Wo wir hinblicken ist in dieser Dichtung kein Verkehr mit Menschen unseres Fleisches und Blutes, sondern mit den Heroen anderer Jahrhunderte, mit Riesen und Zwergen, mit Geistern und mit der Natur, mit der Einsamkeit und dem Jenseits; eine utopische und verkehrte Welt stellt sich der wirklichen gegenüber, Träume und Visionen bilden die wesentlichsten Ingredienzien der Dichtungen, die Legendenwelt öffnet ihre Wunder, in die Handlungen der Menschen, welche die Wirklichkeit nicht ganz abstreifen können, ragt

Digitized by Google

ein gespensterhaftes Fatum herein, dem platten Alltäglichen, dem gemein Geschehenden wird ein symbolischer Sinn unterlegt, die triviale moralische Lehre wird nicht mehr wie in einer frühern allzutrocknen Zeit in der planen Fabel gesucht, sondern im Märchen, in Parabeln, Paramythien, Allegorien. In dem weiten Sinne, in welchem Tieck das Wort Märchen braucht, wo es Sage und Mythe und alle Poesie, die das Wunderbare benutzt, Arioſt und die Amme einschließt, kann man sagen, daß das Märchen die normale Gattung der ganzen Zeit war; der Eifer, unsere alten Volksmärchen zu sammeln, und die 1001 Nacht zu übersetzen, entstand daher in dieser Zeit, wo von Musäus an die Tieck, Brentano, Apel, Arnim, Bernhardi, Fouqué, Sophie Bernhardi, Chamisso, Hoffmann, Wall und wie sie alle heißen, selbst Göthe die Märchenwelt wieder belebten, von der ungeheuren poetischen und wissenschaftlichen Thätigkeit ganz zu schweigen, womit man Mythus und Sage aufzudecken und zu verstehen strebte *). Mit dieser Richtung war es enge verbunden, daß man auf die Allegorie verfiel.

Wenn Tieck bei dem Märchen den Ton für alterthümliche Gegenstände verfehlte, so traf er ihn besser in seinen Erzählungen jenen alten Geschichten von den Haimonskindern, der Magelone u. a., leitete auf die alten Quellen und führte so von Spieß und Schlenkert zu Fouqué herüber, wie er in andern Erzählungen jener Sammlungen, die auf Erschütterung und Entsetzen schneidend hinarbeiten, dem nervenkranken Sinne, dem Geschmacke am Schauerlichen in den Arnim, Apel, Fouqué und Hoffmann zusprach.

Nicht nur in Tieck's satyrischen Lustspielen (der gestiefelte Kater, der Prinz Zerbin u. a.), welchen die Reinheit, Arglosigkeit und Unschuld echter Ironie mangelt, sondern auch in andern mehr bühnenhaften Comödien der Freunde bricht ein innerer Muthwille und eine antiphiliströse Lustigkeit aus, die eben von gar keinem Sinne für eine ästhetische Gestalt begleitet ist, als ob auch das Formloseste berechtigt sei, eine poetische Geltung anzusprechen. Es ist zweifelhaft, ob Kotzebue's Stücke den Geschmack des Publikums mehr verdorben hätten, als diese Lustspiele, wenn sie mehr Nachfolger gefunden haben würden.

Tieck's Genoveva (1800), das Meisterstück seiner romantischen Periode, hat die glückliche Intention, in Shakespeare's Weise die in der That poesievollen Sagen und Novellen des Mittelalters, die in ihrer rohen Naturgestalt die psychologische Kunst gebildeter Zeiten anreizen, dramatisch herzustellen; Göthe's eigenthümlicher Vorgang im Faust stand vor Aller Augen; und Tieck selbst fuhr im Fortunat, Arnim in den Gleichen (1819), Collin im Fortunat und Andere in Anderem fort und Kleist brachte es im Kätchen von Heilbronn zu einer Art Popularität. Die wunderlichen Amalgame aber, die in dieser dramatischen Rich-

*) Auch in Mähren schreibt sich erst aus jener Zeit der Eifer für die Sammlung seiner Volksmärchen und Sagen her, welche 1819 am Treffendsten ein Ungenannter begonnen.

Digitized by Google

tung zu Tage kommen, sind unstreitig, ganz im Contraste mit den bedeutenden Absichten, in der Ausführung theilweise das Allersonderbarste und Ausschweifendste in der Dichtung dieser Zeit, welche, so oft wegen Geist, Witz, Genie und Phantasie angestaunt, dennoch wegen ihrer Form- und Regellosigkeit unser kaum gegründetes Schauspiel im Grunde erschütterte.

Wenn man aber Tieck's Einflüssen theilweise das Ausarten des Drama's ins Formlose Schuld gibt, so muß man gegenüber stellen, daß er auch auf der andern Seite seine Autorität geltend machte, um auf eine echte Nationalschaubühne hinzuarbeiten. Dies hätte vielleicht ein fruchtbares Gegengewicht gegen jene unbühnenmäßigen Stücke in die Wagschale gelegt, wenn nur die Talente äquivalent und die Mittel richtig gewählt gewesen wären.

Tieck gab Mathäus von Collin in Wien (1779—1823) die Richtung auf das historische Schauspiel oder bestärkte ihn wenigstens darin. Collin bildete sich die eigene Ansicht, daß die historische Dichtung dem Character unserer Zeit einzig angemessen und das Fundament sei, auf das wir erst in der Zukunft eine romantische Dichtung gründen könnten; er stellte zwischen der antiken und romantischen Poesie die historische als eine dritte Gattung auf, in welcher nicht eine Idee durch die dramatische Einkleidung poetisch realisirt werde, sondern nach welcher das Gegebene, die Handlung, als bereits realisirtes Ideal des Lebens aufgefaßt wird. Allein mag der Zwang, welcher beim historischen Schauspiele das Geschehene so streng respectiren will, hinderlich sein, oder die Zerrissenheit Deutschlands demselben fast seinen Werth neben seinem Interesse nehmen, oder die Begabung der Dichter gefehlt haben, das ist ja gewiß, daß die hunderte von nationalen Stücken, welche Deutschland seit Tieck's und Collins fruchtbarer Anregung erhalten, weder einen sonderlichen Werth, noch ein sonderliches Interesse haben. Collin's dramatische Versuche namentlich, welche die ganze österreichische Zeit von Leopold dem Gloreichen bis auf Rudolph von Habsburg dramatisiren sollten, zeigen in ihren Anklängen an Göthe, Schiller, Shakespeare, an spanische Metra, nur ein passives Talent. Noch wärme- und lebloser waren die historischen Stücke seines (1811 †) Bruders Heinrich Joseph Collin (Regulus, Coriolan, Balboa); Hormayr, der ihm seinen dramatischen Stoff gab, suchte vergebens ihn zu einem vaterländischen Stücke zu bewegen.

Die Stücke der Brüder Collin sind fast Alle aufgeführt worden, weil sie ganz für die Bühne berechnet waren, keines oft, weil sie überall kalt ließen. Immerhin liegen sie als ein theatralisches Gegengewicht gegen jene Erzeugnisse vor, die auf die Bühne keinerlei Rücksicht nahmen. Uebrigens fing man in der romantischen Schule an, auch absehend auf Darstellung, mit Stoffen und Formen ganz Anderes zu wagen, als die Collin, die sich im höchsten Falle vorsichtig auf Schillers Wege hielten. Schiller's Dramen trieben Schößlinge in ganz verschiedener Art, seine historische Richtung rief im Allgemeinen eine Unmasse historischer

Digitized by Google

Dramatiker hervor, sein Tell öffnete die patriotische Ader, seine Braut unterhielt eine antike Richtung, seine Jungfrau förderte das legendarische romantische Drama, sein Wallenstein machte das Fatum zum Hauptwerkzeuge der Dramaturgen und selbst seine ältere Periode wirkte noch einzeln fort, die Räuber nicht minder als Don Carlos.

Auch Zacharias Werner († 1823 als Ligorianer) folgte anfänglich noch den Einflüssen Schiller's (in den Söhnen des Thals, 1803). Bald brach aber unter den Einwirkungen der romantischen Schule der ganze Schwall Calderon'scher und Calderon nachgeahmter Kunst herein; das historische Element wird vom Opernartigen und Legendarischen ganz übersprudelt. In seinem Kreuze an der Ostsee (1806), in der Weihe der Kraft (1807), im Attila (1808) und der Wanda (1810) und so fort bis zur schließenden Mutter der Maccabäer (1820) haben wir überall die wunderlichsten Krämpfe und Convulsionen, colossale contorte Charactere, ins Gräßliche, ins Verzückte, ins Heroische carrikirt, noch weit anders, als es früher bei Klopstock und jetzt bei Fouqué und Oelenschläger der Fall war; Mimik und Scenerie, Gesang und Action versetzen uns wie in den tollsten Opernlärm; man hört bald die pomphaften und bizarren Schlagworte, bald das schmetternde Pathos der erhabenen Redner gleichsam in Recitativgesang und die leidenschaftlichen Explosionen in Arien übergleiten; Scenenpomp, Geisterspuck, Wundereffecte helfen diesen Eindruck zu verstärken und dazu trägt nicht wenig der Gebrauch der opernartigen Formen des antiken und spanischen Drama's bei, Chöre, Sertinen, Terzinen, Sonette und Trochäen, was Alles diese Stücke den skelettartigen historischen grell gegenüberstellt. Besser hat es sie nicht gemacht. Mußten diese Stücke nicht in den Schauspielern, deren Schule kaum begonnen hatte, allen Sinn für Natur und Wahrheit plötzlich wieder ganz zerstören! Der 24. Februar (1815) sah sich ja bald von einer Reihe regulärer Schicksalstragödien umgeben, die dem Schauspieler den leichten Erfolg versprachen, den einst die ritterlichen Spectakelstücke gehabt hatten, und die ihn dazu aus dem Tone derber Natur hinwegrissen in Uebertreibung und leeren Prunk der Declamation. Der Gebrauch des Schicksals in diesen Tragödien zeugt von einem Dichter, der sich in innern Mißstimmungen in die Schattenseiten der Geschichte vergraben und für ihr Licht geblendet hat, und der was uns sonst für die Erschütterungen des Trauerspiels entschädigt, des Menschen freien Willen, aus dem Spiele läßt, um die Erschütterung zu verstärken und zu steigern; alle Wahl des Stoffs, alle Zeichnung der Charactere, alle Affectation, jenes Nagen am eigenen Herzen, was uns diese Stücke verleidet, hängt mit diesem unwohlthuenden Griffe in unserm Gefühl zusammen.

Bei Werner stammt dieser düstere Blick, wie in anderer Art bei Klinger, mehr aus einem individuellen Grunde; bei einer ganzen Gruppe patriotischer Dichter, namentlich Falk, Zschokke, Heinrich von Kleist (der unter allen den dramatischen Talenten, die in diesem Jahrhunderte in Deutschland auftauchten, bei weitem die größte Berechtigung hat, den Dichternamen in Anspruch zu nehmen)

Digitized by Google

stammt dagegen eine ähnliche Verbitterung aus der politischen Lage der Zeit, aus unterdrückten republikanischen Sympathien in den 90ger Jahren oder aus dem Drucke des Vaterlandes im ersten Jahrzehent dieses Jahrhundertes.

Auf die Nacht, die der Lichtmangel in den öffentlichen Verhältnissen über das Leben und die Dichtungen dieser Männer warf, folgte das Morgenroth der Befreiung Deutschlands (1813) und zündete eine kurze Taghelle auch in der trüben und dämmrigen Poesie. Seit den schrecklichen Tagen von Ulm, Austerlitz und Jena fing die verblendete Nation an, sich zu besinnen, und mitten unter dem Drucke und der argwöhnischen Belauschung durch die Fremden Nationalsinn zu sammeln und einen Widerstand zu bereiten. Damals zündete Schiller's Dichtung in der thatenbedürftigen Zeit; der Geist derselben und ihre Anklänge beherrschen durchaus die Lyrik dieser Tage, namentlich bei Körner, dem Dichter von Leyer und Schwert, und bei Uhland, dessen Dichtungen den Geist jener Jahre am aushaltigsten fortpflanzen; in manchen Liedern von Rückert, Arndt, Wetzel u. a., färbt sie aber der Ton des alten Volksgesanges noch freier und frischer. In jenem Geschlechte und jener Zeit wurde der Gedanke lebendig, daß im deutschen Volke, wo Wissenschaft, Kunst und alles Große seine Stätte gefunden hatte, nur das Vaterland leer ausgegangen sei und man hörte nur den Ruf erheben von deutscher Einheit, Freiheit, Treue und Ehre; ein neuer Schwung ergriff das öffentliche und Privatleben, von dem die Gesellschafts-, Kriegs- und Feierlieder dieser Jugend das treueste Abbild sind. Die dämmrigen Formeln der romantischen Lyrik schwanden vor der Tageshelle der Begebenheiten und der Gesinnungen und Regungen, die jetzt die Phantasie ausfüllten und in einem forcirten Teutonismus mit einem gespreizten, hochtrabenden und pomphaften Wesen die Kehrseite fanden. Diese kriegerische Erhebung in den Befreiungskriegen ging aber schnell in völlige Erschlaffung zurück und die Phantasien verschwanden vor den Gestaltungen des wirklichen Lebens, als der neue Quietismus mit frischer Kraft auftrat. Die Dichtung hielt auch hier mit dem Leben Schritt. Mittelalter, Geisterwelt und Orient hatten im Augenblicke den Vaterlandsrausch vertrieben und ihre alten Sxllen wieder eingenommen.

Die poetische Schöpfungslust und Empfänglichkeit ward mitten unter den Befreiungskämpfen wo möglich nicht nur noch unruhiger und betriebsamer, als sie es bisher schon war, sondern es wurde sogar die ganze falsche Manier der Romantiker, ihre Entfernung von aller Naturwahrheit und Wirklichkeit gerade in diese Zeit auf die höchste Spitze getrieben. Dabei bildete die Dichtung des Tages einen grellen Abstich gegen die große Lage der politischen Dinge, wenn man von dem kleinen Antheile absieht, den die teutonische Alterthümelei an deren Gestaltung hatte. Allerdings muß man dann hierneben im Auge behalten, daß die Bedeutsamkeit, mit der sich die wirkliche Welt und die Geschichte geltend machte, auch auf die Poesie zurückwirkte, und daß nun, was in Collins Tagen noch nicht gelingen wollte, die historische Dichtung im Drama und Roman anfing, in der That ein reales Gegengewicht gegen die vielerlei poeti-

Digitized by Google

schen Phantasmen zu bilden; ja man muß den üppigen Schuß dieser letzteren gerade in dieser Zeit als letzte und äußerste Anstrengung betrachten, sich gegen den Geist des Materialismus und der Wissenschaft zu behaupten. Wir mögen die nihilistische Verflüchtigung der Poesie, ihren Rückzug zu allem Unwesenhaften, Geistermäßigen, Gespenstigen und Märchenhaften nicht Zufall nennen, weil wir schon im 13. Jahrhunderte bei dem ersten Rückgange der deutschen Poesie dieselbe Erscheinung beobachten und ganz normal in jeder Dichtungsgeschichte beobachten können; auffallend sieht es aber einem Zufalle ähnlich, daß gerade in dieser practischen Zeit der Politik und des Krieges, welche die deutsche Poesie von allen ungesunden Infectionen hätte heilen können, mehrere entschieden krankhafte Naturen (auch nach den Novalis und Werner) am thätigsten waren, die fieberhaften und krampfhaften Erscheinungen in der deutschen Literatur auf die Spitze zu treiben. So Fouqué (Zauberring u. a.), insbesondere aber Hoffmann (1776—1822), welcher unter all den Erzählern, die vor, neben und nach ihm das Schauerliche und Grausige cultivirten, unter den Arnim, Apel, Kruse, Weisflog u. a., die überwältigende Macht dieser Richtung in der Zeit am besten darstellt, da er gleichsam aus der pragmatischen Königsberger Humoristik heraus, aus dem schroffsten Gegensatze der Romantik, in das andere Extreme hinübergerissen ward. Seine Schriften (die Elixire des Teufels, Serapionsbrüder, Kater Murr u. a.) sind fieberhafte Träume eines kranken Gehirns, gleich den Einbildungen, die ein unmäßiger Gebrauch des Opiums hervorbringt, sind lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen, der von Hoffmann zum echten Wahnwitze gesteigerte Humor, die bella donna, ward die Muse und die Lesewelt verehrte gläubig wie das Morgenland die Verrückten als Heilige. Dennoch sah selbst Hoffmann in lichten Augenblicken mit Unmuth den hohen „Schwebepuncte" der romantischen Literatur auch im Schauspiele zu, über den sie ohne Selbstverflüchtigung nicht hinaus könne. Von den Tragödien des „nicht verstandreichen Werner bis zu denen des verstandüberreichen Müllner regiere ein lustiger Wahnwitz die Characters und einen Theil der Geschichte, dem Schauplatz eigentlich im Unendlichen sei, weil verrückte und verrückbare Charactre jede Handlung, die man will, motiviren und rücken können." Besser kann man (sagt Gervinus) die Schicksalstragödie Ad. Müllner's († 1829), Grillparzer's (geb. in Wien 1791), Houwald's († 1845) und die einzelnen Stücke so vieler anderer Dichter gar nicht characterisiren, die sich an Werner anreihen, aus Calderon unselige Nahrung nehmen, mit dem Schauerlichen hier und da das Weinerliche wunderlich verbinden und überall den gesunkensten Begriff von Welt und Kunst verrathen, sowohl in den Dichtern, als bei dem Publikum, welches diese Reizmittel eines verdorbenen Geschmacks (König Ingurd, der 29. Februar u. a, von Müllner, die Ahnfrau, die Sappho und Medea von Grillparzer, die Heimkehr, der Leuchtthurm, Fluch und Segen das Bild von Houwald) mit unglaublicher Begierde hinabschlang, da neben den Ergreifenden des Stoffes schöne, poetische Sprache und anmuthiger Versbau blu-

Digitized by Google

menreicher Bilderschmelz bei oft hohlem Phrasenkram mächtig anzogen. — Im Drama warfen sich diesen hyperromantischen Verderbnissen der Literatur zwei Gruppen anderweitiger Erzeugnisse entgegen, das Lust- und das historische Schauspiel.

Das Lustspiel ließ seiner Neigung nach, sich der Tragödie, wo sie irgend eine bestimmte Gestalt trägt, gegenüber zu lagern, die Gelegenheit nicht verbeigehen, sich an den Verstiegenheiten der romantischen Poesie überhaupt und des Trauerspiels insbesondere zu reiben. Da für das deutsche Leben ein gemeinsamer Brennpunct fehlt, die Comödie sich aber nur in großen Städten ausbilden kann, so machten auch jetzt Wien und Berlin die Anknüpfungspuncte in diesem Gebiete. In Wien, wo gleichsam eine hohe Schule der Romantik war, machte sich eine Opposition schon eben darum nicht dagegen geltend; dazu kam, daß das Localbedürfniß dort zu groß ist, um den Schauspieldichtern Zeit zu lassen, ernsteren Zwecken nachzugehen. Die Bäuerle, Gleich, Stegmayer, Nestroy u. a. hatten für den Geschmack des Leopoldstädter Publikums zu arbeiten *);

*) Wegen des großen Einflußes, welchen das Wiener auf das Brünner Theater von jeher geübt, müssen wir hier des neu entstandenen Wiener Volkstheaters näher gedenken. Keine dramatische Gattung hat sich in Wien so gesund und naturgemäß entfaltet, als die Posse. Es war, als ob alle Adern des Volkshumors im ganzen Vaterlande in diesen lustigen Wiener Springquell ausliefen, den die heitere Sinnlichkeit, der gemüthliche Witz, die harmlose Selbstironie immer wieder neu hervorlockte, und hoch und immer höher zu treiben suchte. Die Elemente der mittelalterlichen Fastnachtsspiele waren hier unvertilgbar eingelebt, und thaten immer neue und frische Nahrungsquellen auf.

Die ausgeartete Burleske war kaum vom Burgtheater vertrieben, so hatte sich die volksthümliche Komik in ihrer unbezwingbaren Kraft und Daseinsberechtigung in das Lustspiel gedrängt. Hier war sie aber den höheren Entwickelungen hinderlich, und konnte dabei ihr eigenthümliches Leben doch nicht entfalten. So dauerte denn dieser Behelf nicht lange, und bald erhob sich auf den Vorstadtbühnen das Possenhafte immer mehr und mehr, um sich in kurzer Zeit in voller Selbstständigkeit herzustellen.

Schon 1781 eröffnete Carl von Marinelli in der Leopoldstadt sein neuerbautes Theater und damit die Heimathsstätte für die echt deutsche Volkspoesie, die durch ein halbes Jahrhundert hier ihre eigenthümliche Vollendung finden sollte.

Alles, was auf dieser Bühne vorging, war schlechthin aus der Denk- und Empfindungsweise des Volkes, und gerade des Wiener Volkes hergenommen, der Localton durchdrang Composition, Ausarbeitung und Darstellung der Stücke.

Die Haffner'schen Possen wurden von dem Schauspieler Perinet neu bearbeitet; seine Genossen, Hensler und Huber, brachten neue hervor; mindestens wurden sie mit Liedern geschmückt, häufig ganz als comische Singspiele behandelt. Ein trefflicher populärer Componist, Wenzel Müller, machte, daß Niemand sich der Wiener Schwänke erwehren konnte, er heftete sie förmlich in jedes deutsche Ohr. Aber auch dem Hange unseres Volkes zum Wunderbaren that diese Bühne genug. Die Zauber- und Maschinen-Comödie war nicht verloren gegangen, das Volk fand seine Sagen und Märchen, bunt und lustig ausstaffirt, hier neben alltägigen Vorgängen; und die Donaunymphe nnd Teufelsmühle von Hensler machten von hier aus ihre Triumphzüge über alle deutschen Bühnen hin.

Da war das alte Burleskenwesen wieder, aber in seiner Wiedergeburt offenbar wärmer und innniger geworden. Das Marionettenhafte der Gestalten hatte sich immer mehr zu

Digitized by Google

aus der Reihe dieser Localkömödien hebt man gewöhnlich Raimund († 1836) heraus, der diese Volksbühne habe veredeln und den Geschmack des Publikums läutern wollen, und dessen Zauberspiele (Verschwender, Alpenkönig und Menschenfeind, Bauer als Millionär u. a.) mit ungeheurem Beifalle in Wien und zum Theile auch im übrigen Deutschland aufgenommen wurden. Dieselben bieten eine

Fleisch und Blut verwandelt, denn die herrschende Kunstrichtung hatte auch auf diesem Gebiete zu Natur und Characteristik gedrängt. Der Stoff zu den Darstellungen war, ganz wie bei den alten Fastnachtsspielen, großentheils von den Thorheiten und Gebrechen des nächstumgebenden Lebens genommen, und so wetteiferte ihre fast handgreifliche Treue mit dem frischesten und kernigsten Humor. Daß das alte Element der bloßen Possenreißerei auch noch im Schwunge war, daß Grimasse und leere Fare, unverschämte Scherze, Schimpfreden und Prügel noch ihren Cours hatten, darf bei einer eigens für das Volk bestimmten Bühne nicht auffallen.

Der wichtigste Schauspieler des Leopoldstädter Theaters war der Komiker Laroche, der eigentliche Fels, auf dem das Volkstheater gegründet worden ist. Seine Komik stammte in gerader Linie von dem berühmten Wiener Hanswurstlen her, ja in ihm lebten alle ursprünglichen Traditionen dieser Maske, lebten die Erinnerungen an Stranitzky wieder auf. Auch er hatte sich die Maske eines Bauern angeeignet, und den Namen „Kasperl" angenommen. Er blieb dabei der alte, unsterbliche Kurzweiler, der tölpische, dummpfiffige Bediente des Helden und Liebhabers im Stücke. Der Name „Kasperl" ist der letzte wahrhaft volksthümlich gewordene, unter dem der Lustigmacher noch heute auf dem Puppentheater fortlebt.

Unter den andern Komikern, welche bis zum Ende des Jahrhunderts auf dem Leopoldstädter-Theater glänzten, zeichnete sich Baumann der ältere durch unwiderstehliche Trockenheit und durch den merkwürdigen Contrast aus, in welchen er Rede und Geberde zu einander zu stellen wußte; in gleicher Weise wirkte Baumann der jüngere, besonders durch einen präcios-comischen Ernst, durch eine Art von lustigem Ingrimm, mit dem er seine Reden kurz und keck hervorstieß. Anton Hasenhut eignete sich wieder einen besonderen feststehenden Character, unter dem Namen „Thaddädl" an, für den nun eine Menge von Stücken geschrieben wurden. Er hatte die Dienerrolle schon modificirt, er war ein Lehrbursche, läppisch, furchtsam, dumm, aber wortwitzig. Seine Maskeneigenheit war ein Zopf, der hoch am Wirbel gebunden, wagrecht abstand, eine Sprache hatte Hasenhut sich dazu erfunden, die wie das Schmettern einer Kinder-Trompete klang. Er war auch nicht witzig, sondern nur spaßig, aber nicht so derb, platt und tölpisch, als Kasperl, sondern anständiger, artiger, naiver. Geschickt in Ungeschicklichkeiten war er ebenfalls.

Die Popularität des Leopoldstädter-Theaters reizte zu Nachahmungen, der Prinzipal Carl Mayer eröffnete im Jahre 1788 das Josephstädter-Theater mit den ausgedehntesten Privilegien. Neben den Opern und Spectakelstücken nahm auch die Localposse großen Raum ein, aber die comische Schauspielkunst hatte dem neuen Theater gar nichts zu danken.

Nicht viel besser war es mit dem Theater in der Wiedner Vorstadt im Freihause, in welchem Emanuel Schikaneder mit seiner Operngesellschaft sich festgesetzt hatte, die auch Localstücke spielte. Dem Ruin nahe, rettete ihn Mozart noch in seinem Todesjahre 1791 durch die Composition seiner Zauberflöte, und mit diesem Erfolge stiegen seine Glücksumstände dergestalt, daß er 1799 das prächtige neue Theater an der Wien erbauen konnte.

So hatte sich also das Theaterleben in Wien auf das Vielfältigste und Reichste entfaltet und gesondert, und, wenn gleich vom idealen Fortschritt unberührt, in gesunder Natürlichkeit und frischer Sinnlichkeit ausgebreitet.

Digitized by Google

sonderbare Mischung von heiterem Scherz und tiefem Ernste, Idealem und Realem, Geisterreich und irdischem Treiben, enthalten aber höchst poetische Stellen und nehmen vorzüglich durch ihre strenge Moral ein, so daß sie immer als Muster im Genre des Zauberspiels gelten werden. Gervinus kann aber nicht einsehen, wie durch diese Zauberspiele mit einiger moralischer Tendenz, mit abgeschmackten Stoffen, mit einer burlesken Geisterwelt, mit den unsinnigsten Maschinenkünsten mit Musikstücken die Ochsen- und Gänsegeschrei nachahmen, der Geschmack geläutert wird; ihm scheinen vielmehr die häufigen Aufführungen dieser grotesken Compositionen eben so viele Zeugnisse von einem übersättigten, nur durch die pikantesten Reizmittel noch zu kitzelnden Magen, wie es in anderer Art die Gespenstertragödien waren. Neben diesen Volkspoeten bewegten sich die Frau von Weißenthurm, Vogel, Costenoble (dichtende Schauspieler), Castelli u. a. auf dem Gleise der Lebrün und Kotzebue fort; unter ihnen schien Steigentesch höher zu streben, wie dort Raimund. Der spanische Geschmack fand in Wien besondere Aufnahme; der bekannte Bearbeiter Calderon'scher und Moreto'scher Stücke, Schreyvogel (West), war hier Dramaturg und Theaterdichter; Baron Zedlitz adoptirte den Styl des spanischen Drama's hier und da völlig. In Wien kam also im Lustspiele nichts zu Tage, was, abgesehen vom ästhetischen Werthe, auch nur historisch von einigem Werthe gewesen wäre.

Anders war es in Berlin; die Regsamkeit der Bildung aller Art in dieser protestantischen Hauptstadt Deutschlands entfremdete das Lustspiel nicht so sehr der Satyre, die dessen Werth und Würze ist. Hier, wo der romantische Geist zuerst umging, zeigten sich auch die ersten Neigungen, ihn wieder zu bannen. Eine ziemlich umfangreiche Lustspielliteratur, worunter vieles Wesentliche sich an Berlin knüpft, macht sich über die Richtungen der Romantik und ihre Uebertreibungen lustig. Von Robert (1803) und Voß (1807) bis in die 30ger Jahre kam in Stücken von Casper, Raupach, Eichendorf, Anton Richter, Geyer, Platen, Lüdemann, in Roberts Cassins und Phantasus, diese antiromantische Richtung des Lustspiels immer wieder zu Tage: man persiflirte die Unsitte jener Dichterschule, sich von aller Gegenwart wegzuwenden; man verspottete den poetischen Katholicismus, Hellenismus und Hispanismus; man parodirte den Schicksalsunfug der Tragödien und die Spectakelstücke; der Luxus des Geistes, der Modesinn der Literatur, die belletristischen Kotterien, die wuchernde Schöngeisterei, Alles stellt sich in zeustreuten Zügen der Satyre wohl dar. Doch gewahrte man selten, daß die Aerzte dem kranken Literaturkörper die Narren mit sicherer Hand und mit dem Bewußtsein ausschnitten, daß sie das Uebel an der Wurzel ergriffen; es fehlte der Kunst ein großes Object und mit ihm ein großes Verdienst; die Zaghaftigkeit der Satyre ist selbst in diesen ungefährlichen Kämpfen eclatant. Wie vielmehr, wo sie sich in die sonstigen Verhältnisse des öffentlichen Lebens wagt! Auch in Berlin fehlte es nicht an herabziehendem Schwergewichte der Plattheit; eine Reihe von leichten Talenten, wie Contessa, Schall, Holtei, Gubitz u. a. sorgten für unterhaltende Kleinigkeiten. Jene Bonmots und

Digitized by Google

Schlagwitze, die hier und da zu häufig, den Vorgängen zu fremd, zu kalt sind, blos Fleiß und Verstand, ein gewisser Jean Paul'scher Anstrich characterisiren die Berliner Comödie dieser Zeit, eine neue deutschere Schule, welche das Lustspiel hier durchmachte.

Die zweite Gruppe von Dramen, die hier dem romantischen Principe entgegengestellt werden, bildet das von Tieck selbst empfohlene und durch Schiller's Vorgang höchst fruchtbar gewordene historische Schauspiel. Von der Zeit an, wo Kotzebue mit seinem Schutzgeist und Wasa, seinem Bayard und seiner Octavia sich Schillern und Shakespeare an die Seite zu stellen hoffte und auf der Bühne oft mehr Beifall fand als diese, und wo Fr. Schlegel Collin neben Schiller setzte, mußte diese Gattung eine ergiebige Quelle von Ruhm zu öffnen scheinen. Sie kam dem ohnehin wach gewordenen Stammgeiste und dem Betriebe der Localpoesie entgegen; und dem absinkenden Erfindungsgeiste und dem ausgehenden Dichtertalente konnte es nur erwünscht kommen, daß es sich hinter gegebenen Aufgaben sollte verbergen dürfen, daß es die historische Wahrheit vorschützen konnte, wenn man über poetische Unwahrheiten Klage führte, daß es mit dem Stoffe zu interessiren hessen durfte, wo es an poetischer Form gebrach. Wir haben daher in dieser materiellen Gattung, dem historischen Drama, dieselbe Erscheinung zu beobachten, wie im 13. und 14. Jahrhunderte in der historischen Reimchronik: sie zieht sich durch alle deutsche Stämme hindurch und gestaltet sich vorzugsweise local. Wir nennen insbesondere Auffenberg, Uhland, Babo, Collin, Gehe, Klingemann, Grabbe, Wetzel, Zahlhaas, Beer, Mosen, Grillparzer, Immermann, Kruse u. v. a. Wie verschiedenartig nun auch die ungeheure Masse dieser Dramen und ihrer Autoren vorliegt, dennoch gehen sehr gemeinsame Merkmale hindurch, die im Wesen der Gattung begründet liegen. Der Hauptpunct ist für die hier verfolgte Ansicht die größere Nüchternheit und Verständigkeit, die diesen Cyclus von Stücken der Hyperpoesie der Romantik entgegensetzt, aber auch freilich ihnen den dichterischen Werth größtentheils entzieht. Dahin hatte es die ungemeine Verbreitung der deutschen ästhetischen Bildung und der Glanz der deutschen poetischen Muster gebracht, daß die große Schaar der jungen Talente überall dichterischen Sinn in der Wahl der Stoffe und eine künstlerische Routine in gehobener Behandlungsart bewährte, aber sobald man den Motiven ihrer Stücke, dem Marke der Dichtung, nachgeht, da schreckt bald Grille und Wunderlichkeit, bald kleine Erfahrung neben großem Dünkel, bald verwildertes Gemüth, bald beschränkte Einsicht ab. Wo vollends, wie in den eigentlichen Historien von Raupach, auch noch trotz allen Effecten der theatralische Schmelz abgeht, da ist es vor Frost, Farblosigkeit und Tonlosigkeit nicht auszuhalten; und diese mechanische Versmacherei ohne Herzenswärme, die jener einstigen französischen Fabrikation mit Kleister und Scheere anfing ähnlich zu sehen, hat mehr oder minder diese ganze historische Dramatik erzeugt. Einige unserer dramatischen Historiker, wie Grillparzer, Immermann, Kruse u. a. lehnten sich an die Schicksalstragödie an und brauchten die Würze der Romantiker; dies aber und alles Legenden-

Digitized by Google

und Wunderartige und Phantastische ward allmählig entfernt und es trat nun seit Byron's und Victor Hugo's Auftreten jene unwohlthuende subjective Stimmung, jene Selbstquälerei und faustische Verzweiflungssucht hier und da in die historische Dramatik ein, von der die ganze neuere Lyrik unserer Journalistik allgemach angesteckt wurde. Die mephistophelische Ansicht der Dinge, der faustische Lebensgram, die wühlende Skepsis wählte gern die melancholischen Schreckbilder aus dem Materienschatze der Geschichte zur poetischen Behandlung und auch an die bürgerliche Tragödie trug sie sich über, wo sie so viele Mißverhältnisse des Lebens zu unterminiren suchte. Der reine Kunsttrieb ist in allen diesen poetischen Bestrebungen augenscheinlich ganz verloren (Gervinus V. 523—690; Gräße, Handbuch der allg. Lit. Gesch. III. 731—735, 750—759, 800—811).

Besser ward es nicht, als die von den getauften Juden Börne († 1837) und Heine (geboren 1799) zunächst ausgegangene neue Schule des jungen Deutschlands die Vermittlung der Romantik mit der Literatur der Gegenwart übernahm. Dieselbe hat von der Romantik nur die Sinnlichkeit überkommen und an die Stelle der Andacht, die dort mitverbunden war, die Politik gesetzt, mit destructiven Tendenzen auf staatlichem und kirchlichem Boden nach einem einigen, freien Deutschland, nach einer freien Kirche und einem freien Weibe gestrebt. Bei Genialität und vielseitigem Talente fehlt es dieser, nun wieder zerfallenen Schule, nicht an Oberflächlichkeit, an christlichem Glauben und Herz, was durch Raisonnement und sophistische Reflexion nicht ersetzt wird. Namentlich dichtete Gutzkow (geb. 1811), mit besonderem Geschicke seine Bühnenkenntniß benützend, eine Reihe höchst effectvoller Schauspiele (Richard Savage, Werner, Patkul, ein weißes Blatt, das Urbild des Tartuffe, Uriel Acosta, Zopf und Schwert), denen eigentlich nichts fehlt, als die innere Wahrheit, die vom Herzen kommt; denn bei ihm ist Alles berechnet und die obschwebenden Zeitfragen sind klug genug in das Bereich seiner Stoffe gezogen, was ihnen denn auch trotz einzelner großer Schwächen natürlich reichen Applaus eintrug. Auch sein Nebenbuhler auf der Bühne, Heinrich Laube (geb. 1806, seit 1849 artistischer Director des Wiener Nationaltheaters) hat durch seine die Zeitstimmungen höchst geschickt benutzenden Lust- und Schauspiele (Monaldeschi, Rococo, Struensee, Gottsched und Gellert, die Carlsschüler) mit Recht einen nicht geringen Ruf erlangt. Gutzkow und Laube wirkten in einer an wahren dramatischen Schöpfungen so armen Zeit anregend.

Sonst gebührt Friedrich Halm (Eligius Freiherr von Münch, geb. 1806) das Verdienst, durch seine blendende Griseldis (1835), eine meisterhafte Schilderung der Alles hingebenden weiblichen Liebe, mit wahrhaft trefflicher Sprache, wieder Sinn für die Bühne erweckt zu haben; der Sohn der Wildniß und Sampiero reihten sich an.

Der edle Grillparzer (geb. 1790), dessen „goldenes Vließ" eine echte tragische Wiederbelebung der Antike, dessen Ottokars Glück und Ende eines unserer besten historischen Dramen ist, Baron Zedlitz, der Dichter der Todtenkränze, Duller,

Digitized by Google

dessen Meister Pilgram von ergreifender Composition ist, Deinhardstein, der in Hans Sachs, Garrick in Bristol, Salvator Rosa u. a. mit Geschick Künstlerdramen lieferte, die Frau von Weissenthurn, mit einer großen Masse rhetorischer und sentenziöser Schauspiele, Bauernfeld, der, neben dem geschickt componirten Conversationsstücken: die Bekenntnisse, Bürgerlich und Romantisch, im Deutschen Krieger und Großjährig auch das politische Tendenz-Lustspiel versuchte, Braun von Braunthal, Castelli, Ebert, Kuffner, Graf Mailath, Marsano, Pannasch u. m. a., die Possen-Dichter Raimund, Nestroy, mit seinen Fastnachtspossen: Zu ebener Erde und im ersten Stock, Talismann, Eulenspiegel, Einen Jux will er sich machen, Lumpaci Vagabundus u. a., Kaiser (Sie ist verheirathet, Doctor und Friseur u. a.) und andere bilden einen Cyclus österreichischer dramatischer Dichter der neuesten Zeit, welcher freilich jenem der lyrischen österreichischen Dichter nachstehen dürfte.

Nennen wir noch im Trauer- und Schauspiele: Schenk (Belisar, Krone von Cypern), Beer (Paria, Struensee), Uechtritz (Alexander und Darius), Hebbel, jetzt den genialsten Tragiker (Maria Magdalena, Judith, Genoveva, Diamant), Büchner (Danton's Tod), die fruchtbare Birch-Pfeiffer, im Lustspiele: Reinbeck, Schmidt, Contessa, Lebrun, Voß, Schall, Schaden, Wolff, Meddhammer, (Albini), Blum, die Herzogin Aamalie von Sachsen, die Schöpferin des höheren Gesellschafts-Lustspiels (Lüge und Wahrheit, Fürstenbraut, Landwirth u. a.), Lembert, Töpfer, Benedix, unter allen mit dem meisten natürlichen Talente für das Lustspiel (Doctor Wespe, Steckbrief, Vetter, alter Magister, bemooftes Haupt, Liebesbrief, mit Bauernfeld's categorischem Imperativ und Mauthner's Preislustspiel 1851 die drei Preisstücke in Wien), in der Posse: Plötz (Choleramanen, verschwundener Prinz), im deutschen Vaudeville: Holtei, dessen Schöpfer (alte Feldherren, die Wiener in Berlin, Lenore, das einzige echt deutsche Nationalschauspiel), Angely (sieben Mädchen in Uniform, Fest der Handwerker); und hiermit dürften wir die am meisten genannten Dramatiker der neuesten Zeit vorgeführt haben (Gräße, Handbuch der allg. Lit. Geschichte, Dresden 1848, III. 771—777, 800—811: die schöne Literatur in Oesterreich, von Bauernfeld, in d. österr. Zeitsch. f. Gesch. 1835 N. 75—78, vom Grafen Schirnding in der Revue österr. Zustände, Leipzig 1842, S. 265—282).

Wir haben die Geschichte der dramatischen Dichtung nach den Ansichten protestantischer Norddeutscher skizzirt und verkennen keineswegs, daß süddeutsche Katholiken, daß insbesondere gemüthliche Oesterreicher sie von einem lichteren Standpunkte auffassen könnten, wenn wir es einmal zu einer Literaturgeschichte in diesem Sinne gebracht hätten. Diese Gegensätze zwischen Nord und Süd, zwischen Verstand und Gemüthlichkeit, zwischen Protestantismus und Katholicismus finden sich auch in der Beurtheilung der künstlerischen Höhe, auf welche sich die Schauspielkunst hier und dort aufgeschwungen. Darin werden wohl beide Theile einig sein, daß, wie die dramatische Dichtung, so auch die dramatische Kunst, Rückschritte gemacht, daß, wie die erste verfallen, auch,

Digitized by Google

wenngleich langsamer, die practische Bühne gesunken ist und hieran insbesondere die Romantiker Schuld tragen, weil sie in ihren Productionen alle Bedingnisse der Bühne vorsätzlich vernichtet haben, es immer mehr Sitte und Gesetz der deutschen Dichter wurde, sich um die practische Bühne gar nicht zu kümmern. Zu diesem Verfalle derselben haben aber ohne Zweifel auch andere Verhältnisse, wie das veränderte Bewußtsein der Zeit, deren Richtung auf materielles Genußleben, die Ausartung der Sitten, das allmälige Aufdämmern bedeutender politischer Interessen, welche keine so reine, ästhetische Befriedigung zuließen, die Ueberhandnahme der Oper u. m. a. wesentlich beigetragen.

Mag nun die Berliner Bühne unter der Leitung des Grafen Brühl (1815 bis 1828), mit Ludwig Devient, dem Wolff'schen Ehepaare, Lemm und später Seidelmann, die glänzendste Bühne, welche das deutsche Theater überhaupt jemals gesehen hat, die vollendete, mit größern Mitteln und in größerem Umfange zur Ausführung gebrachte Wiederholung des Weimarer Theaters aus seiner besten und glücklichsten Zeit, mag sie die erste Bühne ihrer Zeit gewesen sein (Prutz S. 395); oder erhob (nach Zedlitz) Schreyvogel († 1832) zu einer Zeit, wo die dramatische Kunst im übrigen Deutschland durch ungeschickte Verwaltung, schlechte Kritik, schlechte Dichter und schlechte Schauspieler zu Grunde ging, durch allmälige Vereinigung der einzelnen zerstreuten, noch der guten Zeit angehörigen Künstler das Wiener Burgtheater zu einer im In- und Auslande berühmten Kunstanstalt, welche die nach und nach überall verloren gegangene echte Schule hier noch in musterhafter Weise erhielt (österr. Zeitsch. für Geschichte Nr. 34); hatte Dresden, unter Tieck's Leitung, München mit Eßlair eine hervorragende Bühne u. s. w.; genug, das Resultat soll überall dasselbe sein, nämlich daß der Glanz der deutschen Bühne erloschen, die Kraft der deutschen dramatischen Kunst gebrochen ist! Wenn die Erneuerung derselben von der Erneuerung des erstarrten öffentlichen Lebens, von der Zurückgabe der Geschichte und des Theaters an das Volk, dem sie ursprünglich gehörten, von der Bedingung abhängig gemacht wird, daß die Freiheit Eigenthum desselben werde (Prutz S. 399); so bemerkt man andererseits, das ewige Auge, welches die Weltgeschichte schaut und die allmächtige Hand, die sie lenkt, regle über Menschengedanken und Menschenerklärungen hinaus die Bewegung der Geschicke und bestimme Verhältnisse der Völker, Erscheinung begabter Geister, Entwicklung der Wissenschaft und Kunst und Aenderung der äußern Gestalt der Dinge, wie sie will, nicht wie es die Menschen denken. Daß jeder thue, was seiner Stellung und seinen Kräften ziemt, daß er das Höchste für erreichbar halte, um nach dem Höchsten zu streben, daß er als Glied eines lebendigen Leibes jedes Glück und jeden Schmerz desselben und sich selbst fühle, das ist die Forderung, und wenn sie erfüllt würde, möchte man getrost der Zeit zurufen: Glück auf!

Von der neuen österreichischen Theaterordnung vom 30. November 1850 läßt sich mit Grund erwarten, daß sie den verderblichen Einflüssen der

Digitized by Google

Tendenz-Stücke, der weiteren Demoralisation des Volkes durch die Bühne Einhalt thun werde.

Und nun noch ein Wort über die Geschichte der Oper. Als das erste durchaus musikalische Drama wird die von Rinuccini gedichtete, von Peri in Musik gesetzte Oper Daphne angesehen, welche 1597 zum ersten Male in Florenz mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt wurde. Die erste opera bussa (comiche Oper) soll 1624 zu Venedig aufgeführt worden sein; daselbst wurde auch die erste Opernbühne (1637) errichtet. 1646 wurde die Oper durch den Cardinal Mazarin nach Frankreich verpflanzt. In Deutschland wurden schon zu Hans Sachs Zeiten († 1567) gesungene Fastnachtsspiele aufgeführt. Den ersten eigentlichen Operntext verfertigte Opitz († 1639) in der Daphne, einer Nachahmung der italienischen. Thiemich's Alceste (1693 zu Leipzig aufgeführt) war ebenfalls aus dem Italienischen bearbeitet. Die erste deutsche Originaloper soll „Adam und Eva" sein, welche 1678 zu Hamburg gegeben wurde. Die italienische Oper unterscheidet sich von der deutschen hauptsächlich dadurch, daß durchgehends nicht darin gesprochen, sondern der Dialog recitativisch (d. h. nach Noten, aber ohne Takt) gesungen wird. Bei den Italienern sind auch die Gattungen der opera seria (große, ernsthafte Oper) und bussa strenger geschieden, als bei den Deutschen. Jene ist weit ernster, für uns leer und langweilig; diese weit mehr grotesk-komisch und echt national. Dies bezeichnet auch der ihnen eigenthümliche Ausdruck und Character der Buffonerie, welche unnachahmlich ist. Unter ihren ernsten Operndichtern zeichnen die Italiener den Apostolo Zeno und hauptsächlich den Metastasio aus, welche beide im 18. Jahrhunderte die italienische Oper auf einen höhern Standpunct brachten; unter den comischen Goldoni u. m. a.; unter ihren Componisten Sachini, Piccini, Jomelli, Cimarosa, Salieri, Paesiello, Zingarelli, Martini, Rossini, Generali, Bellini, Donizetti, Mercandante, Verdi u. a. Unter den Franzosen dichteten für die Oper Quinault, Lafontaine, la Motte, Marmontel, Favart, Sedaine, Etienne, Jouy, Scribe, Theaulon u. a.; Componisten waren Gretry, Monsigny, Rousseau, Dalayrac, Isouard, Boyeldieu, Catel, Mehul, Auber, Adam, Herold, Halevy, Balfé, Paer, die nationalisirten Spontini und Cherubini u. a. Unter den Deutschen wurde die Operette (Singspiel von geringerer Ausführung, kleinerem Umfange und leichterem Character) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorzüglich von Weiße und Hiller mit allgemeinem Beifalle bearbeitet. Um mehr musikalischen Genuß in dieses Schauspiel zu verweben, wurden nach und nach die Gesangstücke immer weiter ausgeführt und bekamen die Form der ernsten Oper. Endlich ertheilte die Benutzung des von den Italienern erfundenen Finales, in welchem die Handlung fortrückt und die Musik zu einer Folge sehr anziehender und abwechselnder Sätze Gelegenheit gibt, dieser Art von Oper gleichsam den allgemeinen Vorzug, so daß sie von nun an die herrschende Gattung des mit Musik verbundenen Schauspiels wurde. So entstand unsere gegenwärtige deutsche Oper, in welcher meist gesprochener Dialog und Gesang abwechselt. Die jetzige comische oder romantische Oper ist

Digitized by Google

also eine Zusammensetzung der opera seria und bulla der Italiener, nur mit dem Unterschiede, daß der Dialog derselben wirklich gesprochen und nicht recitativisch gesungen wird. In der letzten Zeit haben die großen deutschen Componisten den prosaischen Dialog ebenfalls in Recitativ verwandelt. Für die deutsche Oper dichteten übrigens noch Göthe, Gotter, Bretzner, Stephani, Jakobi, Herklots, Huber, Michaelis, Kotzebue, Bürde, Schikaneder, Kind, Gehe u. a.; als Componisten erwarben sich einen, zum Theile unsterblichen Namen, Gluck, Hasse, Mozart, Winter, Weigl, Reichardt, Kunzen, Vogler, Beethoven, von Weber, Spohr, Kreutzer, Marschner, Meyerbeer, Lindpaintner, Wolfram, Reissinger, Onslow, Lachner, Lortzing, Flotow u. a. Zu den vorzüglichsten deutschen romantischen Opern gehören die Zauberflöte, Don Juan, das unterbrochene Opferfest, der Freischütz, Oberon u. a.

Kehren wir nun nach dieser historischen Auseinandersetzung zur Geschichte des Brünner Theaters zurück.

Mit Rothe beginnt eine neue Epoche in derselben. Seine mit Aufopferung verbundenen Bemühungen zu dessen Verbesserung wurden auch größtentheils mit einem glücklichen Erfolge gekrönt und entsprachen der Stufe von Bedeutenheit, welche die deutsche dramatische Literatur damals eingenommen hatte. Das Drama sowohl, als auch und besonders die Oper gewann unter seiner Leitung. Er selbst, ein wackerer Sänger und gewandter Schauspieler, gab der ganzen Gesellschaft ein nachahmungswürdiges Beispiel der Thätigkeit und des Kunstfleißes. Krüger, der vortreffliche Wiener Hofschauspieler, ein Liebling des Brünner Publikums, Solbrig, Gerl, Scholz, Hiller, Nabel, in der Theaterwelt rühmlich bekannte Namen, zählte er zu seiner Gesellschaft.

Damal zierte die Brünner Bühne ein schöner Cyclus von Künstlertalenten. Von hier aus wurden mehrere Glieder, wie Bernardi für das Schauspiel, Madame Thalberg für die deutsche Oper an das k. k. Wiener Hoftheater gerufen; der rühmlich bekannte Componiteur Joseph Elsner wirkte eine Zeit (1791—2) auch bei dem Brünner Theater-Orchester (Hoffmann's schles. Tonkünstler S 91).

Der Gubernialrath Johann Tauber Freiherr von Taubenfurth, dessen Werke: Von der Erziehung und: Ueber meine Violine ihn, nach Laune und Menschenkenntniß, einem Laurenz Sterne anreihten, und Franz Joseph Franzky trugen viel zur Verbesserung der Brünner Bühne bei. Dieser, selbst Verfasser der mit Beifall gegebenen Theater-Versuche: Der dankbare Fürst und Vaterlandsliebe, handhabte in dem von ihm (seit 1794) redigirten allgemeinen europäischen Journal und in dem Beiblatte der Brünner Zeitung: „Wahrheit ohne Bitterkeit" mit Geschmack und Einsicht das Amt eines Theater-Kritikers (Moravia 1839 S. 751—2).

Nicht ohne Einfluß blieb die damal eingeführte geregeltere und strengere Theater-Censur.

Wie wir früher gesehen, kam eine solche Censur in Brünn schon im Jahre

Digitized by Google

1728 auf, wurde zuerst von Tribunals-Räthen, und seit den 1750ger Jahren von der Polizeicommission gehandhabt. Die vorläufige Censurirung der „Comödienzetteln" besorgte aber die 1752 errichtete k. k. mährische Bücher-Censur-Commission, bis das Gubernium dieselbe zur Vermeidung von Weitläufigkeiten der k. k. Polizeicommission übertrug, welche ohnehin für das Theater selbst und für den Inhalt jeder vorgestellten Comödie stehen müsse; der Censurcommission blieb die Censurirung der zum Drucke zu befördernden Comödien oder ihres Inhaltes (Gbdt. 7. Dez. 1770).

Letzterer wurde auch die vorläufige Censurirung aller aufzuführenden Stücke übertragen (Gbdt. 2. Oct. 1780).

Als Kaiser Joseph die Bücher-Censur in der Art neu einrichtete, daß eine Censur-Hauptcommission in Wien bestellt, die Leitung der Censurgeschäfte in den Ländern aber, mit Aufhebung der früheren Provinzialcommissionen und Belassung eines bloßen Revisionsamtes, den Länderstellen anvertraut wurde, (Hfdt. 11. Juni 1781), kam die Theater-Censur unter die ausschließende Leitung der Wiener Haupt-Commission. Denn der Kaiser befahl, daß wegen des Einflußes, welchen die Comödien auf die Sitten nehmen, nur solche auf den regelmäßigeren Theatern in den Provinzen aufgeführt werden dürfen, welche von der Wiener Theater-Censur gestattet werden, daher alle neuen in- und ausländischen gedruckten Stücke vor ihrer Aufführung an die Wiener Censur eingeschickt werden müssen (Hfdt. 11. Juni, Gbdt. 29. Juli 1781).

Zwar erhielten die Länderstellen später die Erlaubniß, die Theaterstücke selbst zu censuriren (Hfdt. 27. März 1786), allein bei der neuen Gestaltung des Censurwesens (1795 und 1810) und der Uebertragung der ganzen Censurgeschäfte an die Polizei-Hofstelle (1801) nahm man dieselbe wieder zurück.

Die unmittelbare Aufsicht über das Theater in Hinsicht auf die Beobachtung der Censurgesetze, die vorläufige Censurirung der Theaterstücke, wenn sie auch in den periodischen Verzeichnissen dem Titel nach erlaubt sind, die Sorge für Erhaltung der Ruhe und Ordnung u. s. w. erhielt in Brünn die 1785 errichtete k. k. Polizeidirection, welcher der Theaterunternehmer und sein Personal in allen die Ordnung und Sicherheit betreffenden und in das Polizeifach einschlagenden Angelegenheiten untergeordnet wurden (Dekret des Landespräsidiums vom 18. Mai 1789 Z. 9146).

Auf dem Lande erhielten die Kreisämter die Theater-Aufsicht.

Leitende Grundsätze bei der Theater-Censur sind die Vorschriften, daß nur solche Stücke aufgeführt werden dürfen, welche nach genauer und strenger Censurirung nicht gegen gute Sitten verstoßen oder sonst gefährliche Grundsätze in Rücksicht auf die gute Ordnung und das Wohl des Staates verbreiten (Hfdt. 13. Febr. 1795), daß Ritterschauspiele, in welchen überspannte Characterе vorkommen (1800, 1801), revolutionäre oder Stücke mit blutigen, grausamen, Eckel erregenden, oder das moralische Gefühl beleidigenden Scenen hintangehalten

Digitized by Google

(1819), alles Extemporiren und zweideutige Gebärdenspiel vermieden werde (1795) u. s. w. *).

Genaue Maßregeln über das Verhalten des Theaterunternehmers und der Gesellschaftsmitglieder gegenüber dem Publikum sowohl als unter einander zeichnete das Gubernium für das Brünner Theater mit der gedruckten Vorschrift vom 18. Jänner 1803 vor, über deren Aufrechthaltung die Polizeidirektion zu wachen hat. Diese Vorschrift erhielt sich fast durch 30 Jahre in Wirksamkeit und wurde erst durch jene vom 18. März 1831 ersetzt, welche das Gubernium auf Grund der gesammelten Erfahrungen der Neuzeit gab.

Auch Rothe war es nicht möglich, sich zu behaupten. Insbesondere drückte zu sehr der übermäßig hohe Pachtschilling von 3250 fl., der gegen den durchschnittlichen Zins von 376 fl., welchen die Stadt vor dem Brande bezogen hatte, gar zu viel abstand. Auch die in Aussicht gestellte Mäßigung auf 2500 fl. kam nicht in Ausführung, weil Rothe nicht mehrere Fächer besetzte.

So trat derselbe nach zehnjähriger Theaterführung mit Schulden belastet ab und sein Schwiegersohn Joseph Carl von Fier übernahm sie von Ostern 1803 an. Doch wirkte Rothe als Regisseur an der Bühne fort. Unter Fiers Direction erhielt das Theater einen neuen Schwung; Decorationen, Garderobe und Bibliothek wurden ansehnlich vermehrt und verbessert; auch ward der talentvolle und rühmlich bekannte Maler und Maschinist Bartolomeo Girardoni (österr. Encyklopädie II. 374) für die Bühne gewonnen. Nach seinen Entwürfen ließ die Stadt mit 4000 fl. Auslage neue Decorationen, Maschinen und eine neue Hauptcourtine herstellen (1803—4).

Betty Roose, Tochter des berühmten Eckardt, erste tragische Schauspielerin am Wiener Hoftheater, voll unübertrefflicher Wahrheit des Spieles, führte mit ihrem Gatten, dem ausgezeichneten Hofschauspieler Friedrich Roose 1804 ihre Kunstleistungen dem Brünner Publikum vor.

Obwohl Fier einen jährlichen Zinsnachlaß von 750 fl. unter der Bedingung erlangte, daß er auch im Sommer, wie im Winter, in der Woche vier Vorstellungen gebe (eine war zugewachsen), dann ungeachtet der Erhöhung der Eintrittspreise, litt auch Fier Einbuße bei der Pachtung, von welcher derselbe, weil er das Publikum nicht befriedigte, zu Ostern 1805 gegen eine Abfindung von 7000 fl. für Garderobe, Decorationen, Bibliothek u. a. entfernt wurde.

Sein Nachfolger war vom April 1805 der Wiener Hofschauspieler Johann Mayer, welcher nach dem ihm durch die französische Invasion und die Verwendung der Taferne als Spital zugegangenen Verlusten den Pacht 1807 aufkündigte.

Emanuel Schikaneder, der Dichter der Zauberflöte, der Erbauer des schönen Theaters an der Wien, welchen die ungeheuren Ausgaben nie gesehener

*) System der österreichischen administrativen Polizei vom Grafen Barth-Barthenstein 1. Bd. S. 158—175.

Digitized by Google

Darstellungen gezwungen hatten, von dessen Leitung abzutreten, übernahm 1807 die Direction des Brünner Theaters und fand seine vollständige Rechnung dabei. Noch in gutem Andenken sind hier seine auf der Brünner Redoute veranstalteten prachtvollen und abenteuerlichen Maskenzüge. 1808 erbaute er das Amphitheater auf einer Wiese bei Kumrowitz, in welchem den Sommer durch gespielt und reiche Einnahme gemacht wurde. Bald kündigte er aber das Theater in Brünn auf, da sich ihm die Gelegenheit darbot, die Direktion des Theaters in der Josephstadt zu übernehmen. Nachdem sich dies aber zerschlagen und die feindliche Invasion (1809) ihn um sein Vermögen gebracht hatte starb er, arm und in stillem Wahnsinne, 1812 (österr. Encyklopädie IV. 534—536)..

Nach dem freiwilligen Rücktritte Schikaneder's von der zweijährigen Theater-Unternehmung mit Ostern 1809 ging sie Johann Mayer, gegen einen Zins von 2500 fl. für das Theater und die Redoute, auf 6 Jahre wieder ein, wurde jedoch schon nach zwei Jahren wegen Unzufriedenheit des Publikums derselben enthoben.

Nun übernahm von Ostern 1811 Franz Graf von Füger, bisheriger Unternehmer des Linzer Theaters, das Brünner auf 6 Jahre; allein in Folge bedeutender Einbuße überließ er es (nach dem Beispiele der Hoftheater in Wien 1807) schon nach zwei Jahren einer Gesellschaft von 13 Theaterfreunden aus dem Adel Brünns. Diese schoß einen Fond von 40,000 fl. zusammen (Redlicher Verkündiger 1813, S. 360) und berief den k. k. Hofschauspieler Friedrich Joseph Korntheuer zum Direktor des Ganzen und zum unmittelbaren Leiter der künstlerischen Geschäftsführung, obwohl ämtlich er als Pächter des Theaters und der Ballhaltung von 1813 an auf 6 Jahre auftrat. Der Zins wurde wohl sehr und zwar bis auf 1200 fl. W. W. jährlich ermäßigt, neu war jedoch die Stipulation, daß die Stadt, welche vordem auch Maschinen, Decorationen u. a. beigeschafft hatte, nun nur die Erhaltung der sarta tecta, nämlich des Mauerwerkes und Daches, übernahm, alles andere aber dem Pächter überließ, welcher den inventarischen Stand zu übergeben hatte. Außerdem war er verpflichtet, wochentlich 4 Vorstellungen zu geben.

Auch Korntheuer zog sich schon 1815 von der Direction zurück und erst mit seinem Nachfolger Heinrich Schmidt kömmt eine Stätigkeit in die Führung der Brünner Bühne.

Binnen 12 Jahren hatten demnach sechs Directoren gewechselt und keiner sich über zwei Jahre erhalten. Immer offenbarer stellte sich heraus, daß die Erhaltung des Brünner Theaters auf einer gewissen Kunsthöhe mit dem vorwaltenden ökonomischen Interesse der Stadtgemeinde und den finanziellen Verhältnissen der Unternehmer unverträglich sei. Keiner der letzteren hatte seinen Privatvortheil wahrzunehmen vermocht; viele waren in ihrem künstlerischen Streben untergegangen. Kurz starb als Bettler im Spital; Schaumberger verließ mit Schulden belastet Brünn; die Stadt erfuhr die Kostspieligkeit der eigenen Regie; Rothe, Fier, Schikaneder, Füger verloren ihr Vermögen; die adelige Unterneh-

Digitized by Google

mungsgesellschaft trennte sich mit einem Verluste von 40,000 fl. W. W. Es konnte daher wohl nur als ein geringes Opfer angesehen werden, wenn endlich der an die Stadt zu entrichtende Zins auf 1200 fl. W. W. herabgesetzt wurde, da sich das Brünner Theater allein zu erhalten hat, während die Theater in Prag, Gratz, Linz von den Landständen unterstützt werden.

Doch war eben die Periode des häufigen Wechsels der Directionen die schönste Blüthezeit der Brünner Bühne. Sie nahm damals unter den österreichischen Provinzialbühnen einen ehrenvollen Rang ein und behauptete auch unter Schikaneder den früher unter Rothe und Mayer gewonnenen Ruf, der sich unter Heurteur am höchsten steigerte. Häufig zog die Wiener Hofbühne talentvolle Mitglieder dieses Theaters an sich, Künstler wie Carl Krüger (1802), Joseph Moreau (1808), Nikolaus Heurteur (1811), Friedrich Joseph Kontheuer (1811) *). Das Theater-Orchester (1809: 26 Personen unter einem Capellmeister und einem Musikdirector) unterstand durch 15 Jahre der trefflichen Leitung des rühmlich bekannten Componisten, theoretischen und practischen Musiklehrers Gottfried Rieger, aus dessen Feder viele Scenen, Einlagen zu Opern, characteristische Chöre, Märsche, große Cantaten und eine Menge von Scenen und Arien hervorgingen **).

Die Landesstelle wirkte insbesondere seit dem Anfange dieses Jahrhundertes auf die Verbesserung des Theaters. Dahin zielte die mehrmalige Beseitigung von Theaterunternehmern, welche den Erwartungen nicht entsprachen, die Herstellung neuer Theater-Vorrichtungen, die Pachtzinsnachlässe, die Verhaltungsmaßregeln für die Theater-Mitglieder (vom Jahre 1803) u. m. a. Ihr verdankt man auch die gänzliche Aufhebung des seit mehr als 30 Jahren bestandenen, mit dem großen Theater verbunden gewesenen Sommertheaters, des sogenannten Kreuzer-Theaters oder der Casperl-Comödie zu Ende des Herbstes 1803 und die Abtragung der durch einige Jahre bleibend bestandenen Hütte, da man fand, daß dieses Theater nur durch Mißbrauch aus einem Marionetten- in ein anderes Spiel ausgeartet und insbesondere den Sitten der Jugend und Dienstleute nachtheilig sei (Gbdt. 28. August 1803, Z. 14509).

Die Gesellschaft im großen Theater gewann dadurch brauchbare Comparsen und ein taugliches Chorpersonal. Schikaneder that viel für die Bühne, besonders für Decorationen und Garderobe. Die Gesellschaft, größtentheils neu, war groß, vorzüglich zu Anfang der Unternehmung, das Theater auf dem Wege des Fortschreitens zu äußerer und innerer Vorzüglichkeit, insbesondere die Oper. Schikaneder's Gesellschaft zählte manches ausgezeichnete Talent. Heurteur (1807 bis 1811), vordem Mitglied des Wiener Hofburgtheaters († 1844) ***) und Flet, für Liebhaber-Rollen, die Comiker Seicher, Flet, Rueß, Moreau und Joachim

*) Hormayr's Archiv 1824, S. 82 und 446; österr. Encyklopädie 2 Th. S. 572, 3. Th. S. 260, 300.

**) Wiener musikalische Zeitung 1844, Nro. 24; Moravia 1844. Nro. 19.

***) Humorist 1843, Nro. 72, Hormayr's Archiv 1824, Nro. 82.

Digitized by Google

Perinet, der beliebte Localschauspieldichter *), Schikaneder der jüngere, für drollige Alte, die Sänger Rueß und Seicher, die Damen Krüger und Lange, die Lieblinge des Publikums, Heurteur, Schlegel und Hackel erfreuten sich des allgemeinen Beifalls **). Schikaneder war es auch, der die Idee: im Freien militärische Schauspiele aufzuführen, in Brünn mit günstigem Erfolge für seine Casse zuerst benützte.

Er führte der erste, wenn gleich mit wenigem Geschicke, die glückliche Idee aus, die Kunst zu nationalisiren und die vaterländische Geschichte in der lebendigsten Vergegenwärtigung und dem unvergänglichstem Eindrucke auf der Bühne vorzuführen. In dieser gut gemeinten, auch auf die Erhebung der Volksstimmung berechneten Tendenz eröffnete er den Reihen mit dem vaterländischen Stücke: Die Schweden vor Brünn, einem rasenden Spectakelstücke, bei welchem über 300 Mann Militär auf der Bühne standen. Es hieß, er sei der erste, der ein wahres Gemälde voriger Zeiten, worin Vaterlandsliebe und Tapferkeit unserer Vorfahrer mit Wahrheit dargestellt wird, lieferte. Er versprach mehrere dergleichen Schauspiele folgen zu lassen (Brünner Zeitung 1807, S. 583). Und in der That sah auch das Publikum mit Beifall mehrere andere Spectakelstücke, wobei Infanterie und Cavallerie, ja da er manche seiner Stücke im Freien spielte, selbst Kanonen das Meiste zu thun hatten, wie: das vaterländische Original-Trauerspiel: Friedegilde, Königin von Mähren (Brünner Zeitung 1808, S. 195), die nach der bekannten Volkssage verfaßten Schauspiele: Graf Schembera, Herr von Boskowitz, ein allegorisches Schauspiel in 4 Aufzügen (eb. S. 499), Schembera's Geist u. a.

Für große Schauspiele mit vielem scenischen Aufwande erbaute er auf der Königswiese bei Kumrowitz ein großes Amphitheater, in welchem auch nicht zwei Reihen Logen fehlten. Die fünf Vorstellungen, welche er hier im Sommer 1808 gab, ersetzten ihm durch ein von nah und ferne herbeigeströmtes Publikum nicht nur den nicht unbedeutenden Kostenaufwand, sondern brachten ihm noch einen ansehnlichen Gewinn. Obwohl diese Spectakelstücke im Freien mit Benützung des großen Raumes eine Erscheinung einzig in ihrer Art und eine Brünn selbst vor Wien eigenthümliche Merkwürdigkeit bildeten, so waren sie doch natürlich mehr großen beweglichen Gemälden in einem colossal vergrößerten Guckkasten, wie sie das Volk angafft, zu vergleichen, als daß sie wahrhaften Kunstgenuß gewährten. Wagen, Pferde, Militär in Menge, Schießen, Hauen, Stechen, Aufzüge aller Art und Musik die Hauptpartien — fast alles Uebrige ging verloren. Unter den Stücken zu einem Zwecke dieser Art war mit dem großen militärischen Schauspiele Graf Waltron noch die glücklichste Wahl getroffen (Hesperus 1810, S. 284 u. f.).

Das Bühnen-Repertoir zählte meistens das Neueste und Beste, was in der

*) Oesterr. Encyllopädie 4. Bd. S. 181.

**) Nachricht über das Brünner Theater in den österr. Lit. Annalen 1807, 2. Bd. Int. Bl. S. 20—22.

Digitized by Google

Theaterwelt bekannt ward, wie: Collins Mänon, Coriolan, Bianca della Porta u. s. w. Doch waren nach dem Geschmacke der Zeit Ritter-Comödien — deren abgeschmackte Helden vorzüglich Heurteur mit voller Anerkennung gab, ohne jedoch vom bessern Wege abgeleitet zu werden — an der Tagesordnung; auch machte man Schikaneder den gegründeten Vorwurf, daß er dem Publikum seine eigenen Geistesprodukte, welche eben keine bedeutende Rangstufe in der dramatischen Literatur und gewöhnlich carikirte Zeichnungen gemeiner Volksclassen waren, zu gehäuft aufführte.

Mayer vernachläßigte zwar das Decorationswesen und die Garderobe gänzlich und seine Geschäftsführung konnte nicht als Muster gelten, allein dem eifrigen Zusammenwirken einiger wackerer Künstler, wie namentlich Heurteur's und der Inspicienten Korntheuer, Albin Flet, Carl Schikaneder (Neffen des Opernbichters) und Franz Seicher, welche das Ganze mit Klugheit und angestrengter Thätigkeit leiteten, verdankte dennoch das Publikum so manche gelungene Darstellung, besonders im Lustspiele.

Unter Füger gewann die Oper außerordentlich, das Orchester, schon unter Mayer 26 Personen stark, stieg auf eine Anzahl von 28 Personen unter einem Capellmeister (Anton Bohacz, später Joseph Braun), und einem Musikdirector (Joseph Glöggl); auch das Decorations- und Garderobewesen kam wieder in Aufnahme. Darüber ward aber das Schauspiel vernachläßigt. Manches geschätzte Talent, das Brünn seit Jahren sein nannte, verließ unsere Bühne. Heurteur und Korntheuer gingen an das Wiener Hoftheater zurück, Flet kam nach Prag, Madame Rueß (geborne Leiser) nach Linz, Schikaneder nach Wien. Im Laufe der Entreprise ward zwar das Schauspiel verbessert; dafür sank wieder die Oper. Im ganzen stand das Theater auf einem seltenen Grade von Vollkommenheit für eine Provinzbühne *).

Den Culminationspunkt erreichte es unter Korntheuer's Leitung, herbeigeführt durch so begünstigende Umstände, wie sie nie früher oder später Statt fanden.

Der kunstsinnige Adel legte seine Vorliebe für das Theater, seinen gebildeten Geschmack und eine durch seine Stellung schon beförderte Productionsfähigkeit, nicht nur dadurch an den Tag, daß Gesellschaften adeliger Personen und dramatischer Kunstfreunde Brünns zum Besten der Kranken- und Armenanstalten daselbst während der schweren Jahre 1812—1818 im fürstlich Dietrichstein'schen Palais und Olmützer Bischofshofe gelungene theatralische Vorstellungen gaben, die reiche Spenden einbrachten (erst 1843—4 fanden solche theatralische Vorstellungen beim Gouverneur Grafen Ugarte und seitdem nicht wieder statt); der Adel gewährte auch in seltener Uneigennützigkeit die

*) 1811 waren Mitglieder: die Herren Glöggl der ältere und jüngere, Hirtner, Julius, Krones, Leißring, Losert, Metzger, Rueß, Seicher, Reißinger, Weiß, Wothe; die Damen: Bianchi, Leißring, Losert, Metzger, Rueß; 1812 die Herren: Feistmantl, Schikaneder; die Damen: Braun, Vormann, Flet.

Digitized by Google

Mittel zur Erklimmung künstlerischer Höhe; die Stadt und die Stände wetteiferten in einer entsprechenden Ausschmückung des Schauplatzes, als Folie und Rahmen der Darstellung.

Korntheuer, ausgezeichnet im Fache der comischen Alten und würdigen Greise, sammelte um sich die besten Mitglieder der früheren Zeit, wie Carl Schikaneder (seit 1805 in Brünn), Franz Seicher, Albin Flet (beide seit 1806) und gewann mehrere neue von gutem Namen, wie Abweser und Anders vom k. k. Hoftheater an der Wien, Hesselschwerdt, Wagner und Schreinzer von Prag, den k. k. Hofschauspieler Wagner, Hofmann vom Josephstädter Theater in Wien, die Damen Mevius von Breslau, Hofmann und beide Krosek vom Theater an der Wien, Bormann, Braun und Schreinzer von Prag, Korntheuer, geborne Unzelmann, vom Carlsruher Hoftheater, Caché, den bekannten Lustspieldichter Töpfer *), den Capellmeister Joseph Triebensee u. a.

In einem eigenen Brünner Theater-Almanache, Brünn 1814, gab Korntheuer selbst literarische Genüsse, prosaische und poetische Versuche, Lustspiele von sich und Flet, eine flüchtig skizzirte Geschichte des Brünner Theaters.

Der Saal wurde geschmackvoll und einfach von Neuem decorirt, im Innern des Gebäudes eine zweckmäßige Anordnung der Ab- und Zugänge für die Bequemlichkeit des Publikums getroffen und die Bühne selbst bei möglichst bester Benützung des Raumes so vortheilhaft als denkbar von dem aus Wien an das Brünner Theater berufenen ausgezeichneten Maschinisten Girardoni arrangirt **).

Decorationen von Gail's Meisterhand erquickten das Auge des Zuschauers, die Garderobe wurde neu und glänzend angeschafft, das Theater-Ameublement ließ nichts zu wünschen übrig, das Orchester ward mit einem nicht unbedeutenden Kostenaufwande verstärkt und verbessert.

Zu dieser Wiederherstellung und Verschönerung des durch die feindlichen Invasionen und die Verwendung als Spital beinahe verwüsteten Schauspielhauses und Redoutensaales wirkten die Stände durch eine Unterstützung von 15—17,000 fl. thätig mit.

Der Redoutensaal, 1787 mit beträchtlichen Kosten umgestaltet und erweitert, der Schauplatz der glänzenden Festlichkeiten in Gegenwart der Kaiser Leopold (1791) und Franz (1804, 1808), war durch eine 28jährige Versäumniß aller Reparaturen und Verschönerungen so verwahrlost und durch die Verwendung zum Spitale im Jahre 1805 so herabgekommen, daß er seiner Bestimmung ganz unähnlich sah. Durch die Großmuth der Stände wurde er nun (1814) nebst seinen geräumigen Nebengemächern neu decorirt, von der Meisterhand des Wiener Hoftheater-Decorateurs Laurenz Sachetti, so wie seines Bruders Vincenz und seines Sohnes Anton Sachetti gemalt (der Speisesaal mit der Ansicht des Schreibwaldes), mit präch-

*) Conversations-Lexikon der Gegenwart, 4. Bd. 2. Th. S. 65.

**) Zu seinen trefflichen optischen (zoophysischen) Darstellungen gehört auch jene von Brünn (österr. Encykl. II. 375).

Digitized by Google

tigen Lustern und großen Spiegelwänden verziert, und außer dem Saale ein Gartengang ganz neu hergestellt, so, daß kaum eine andere Provinzialstadt ein so geschmackvolles und prächtiges Locale aufweisen konnte (Brünner Zeitung 1814, S. 1917, Hormayr's Archiv 1823, S. 303).

Glichen diese Räume schon lange keinem Belustigungsorte, da die Malerei verschwunden war, eine düstere graue Staubmasse die Mauern bedeckte und altmodische Lusters das Ganze spärlich erhellten: so erhielt nun Brünn durch die Liberalität der Stände einen der geschmackvollsten Tanzsäle der Monarchie, der es verdient, durch folgende gleichzeitige Beschreibung der Vergessenheit entrissen zu werden: Gleich bei dem Eingang wird man durch einen mit vieler Kunst gemalten Gartengang überrascht, reizende Gegenden aus der Nähe Brünns sind hier mit täuschendem Pinsel der Natur nachgebildet, sie erinnern die Ballbesucher an manche dort angenehm verlebte Stunden. Man tritt nun in den Saal — ein heiteres schönes Blau macht nebst Chamois seine Hauptfarbe, majestätische mit Gold verzierte Säulen scheinen die Decke und Gallerie zu tragen; kunstvolle Bareliefe umziehen jene, eine himmelblaue mit geschmackvollen silbernen Franzen gezierte Drapperie diese; sieben große prächtige Lusters und eine bedeutende Anzahl Wandleuchter verbreiten ein glänzendes Licht, das durch hohe Spiegelfenster tausendfach zurückgeworfen wird. — Himmelblau bezogene, an den Wänden befestigte Bänke bieten dem Ermüdeten Ruhe. — Drei mit vieler Zartheit verzierte Zimmer stossen an den Saal, für Kartenliebhaber sind hier Spieltische bereitet. — Eine Felsengrotte, dunkel und schauerlich gehalten, nimmt den Wanderer auf, er findet in einer Vertiefung derselben Erfrischungen aller Art. Von hier gelangt man auf einer, mit Tuch belegten, fliegenden Treppe in den Speisesaal. Das Dunkel der Grotte und die glänzendste Erleuchtnng bereiten hier einen überraschenden Anblick. — Silberne Sternchen auf azurnem Grund, die niedlichsten artigsten Arabesken schmücken die Seitenwände und den Plafond. — Der Natur abgelauscht aber scheint die Ansicht des Schreiwaldes mit seinem romantisch gelegenen Badhause. Entzückend weilt hier das Auge des Zusehers auf diesem mit hoher Kunst ausgeführten Gemälde; practikable und gemalte Säulen, durch die man in weite Fernen zu sehen glaubt und an denen, dem Beobachter unbemerkt, arganbische Lampen das Ganze erhellen, vollenden die angenehme Täuschung. — An diesen Prunksaal schließt die Gallerie, welche an den drei Seitenwänden des Redoutensaales fortläuft und durch das matte Halbdunkel der darin angebrachten Alasterlampen zu Abentheuern einzuladen scheint. Von hier führt ein einfaches Nebenzimmer und von diesem eine als Zelt und auf beiden Seiten mit Blumen und Bäumen geschmückte Treppe mit einer trefflichen Aussicht aus einem der Stadtthore, wieder in den Gartengang und von da in das Gewühl der bunten hin und her wogenden Menschenmasse. Dankend erkennen Brünns Bewohner den Kunstsinn der liberalen Stände, dankend das seltene Talent der Brüder Sachetti, die hiezu aus der Kaiserstadt berufen, das Ganze leiteten und sinnig ausführten (Moravia 1815 S. 8).

Digitized by Google

Bei dem Ausmalen des Redoutensaales und der anstoßenden Gemächer war besonders Anton Sachetti thätig. Er löste seine Aufgabe mit so glücklichem Erfolge (ein Zimmer mit landschaftlichen Darstellungen erregte vor Allem die Aufmerksamkeit), daß der Graf von Pachta, welcher damals eben die Entrepriſe der Brünner Schaubühne übernahm, veranlaßt ward, den jungen Künstler als Decorateur für sein Theater zu engagiren. Er zeichnete sich durch Fleiß, Eifer und kunstreiche Entwickung seines Talentes dergestalt aus, daß er 1817 einen Ruf als Decorateur für die Prager Bühne erhielt, welchem er auch folgte (Hormayr's Archiv 1823, S. 304).

Korntheuers glänzende Theater-Leitung war jedoch nur von kurzer Dauer; schon 1812 substituirte er den fürstlich Esterhazy'schen Sekretär Heinrich Schmidt, der sie sodann gegen den mäßigen Pachtschilling von 1200 fl. W. W. bis zum Jahre 1825 fortsetzte. Mit dichterischer Gabe, gebildetem Geschmacke, seltener Bühnenkenntniß ausgerüstet, verstand er es, wie keiner vor ihm, die Befriedigung des Publikums mit seinem Privatvortheile zu verbinden. Unausgesetzt und mit Sachkenntniß war sein Bemühen, die besten und merkwürdigsten Erscheinungen in dem beweglich wechselnden Reiche des Theaters, selbst die größten Opern nicht ausgenommen, in die Scene zu bringen und zwar mit immer größerer Beseitigung der Local-Trivialitäten und des leidigen Zauberspiels, wodurch der Geschmack der Menge so fest in die Regionen der Gemeinheit gebannt ward (Hesperus 1819, April. Beilage Nr. 17).

Obwohl Schmidt in seiner Gesellschaft Mitglieder wie den bekannten Belletristen und Theater-Kritiker Lewald (1818—1821) *) Caché, Frey, Laddey, Saal den älteren, Werle, Seicher und die beiden Damen Weinland im Schauspiele, die brave Sängerin Laroche, die Capellmeister Rieger, Casimir von Blumenthal, Livorka und Schürer zählte, so wirkte er doch nicht so sehr durch ausgezeichnete eigene Gesellschafts-Mitglieder, als vorzugsweise durch Gäste von großem Rufe.

Wenn vor Schmidt das Erscheinen von Gästen eben so selten war, als das Hervorrufen der Schauspieler, das jedesmal in den gedruckten Theater-Almanachen bemerkt werden konnte (noch 1809) **) und jährlich nur einige Gäste (1811 nur Caché und Moser, 1812 Klingmann und die Tänzerinnen Horschelt) auf Brünns Bühne erschienen, so drängten sie einander unter Schmidt; aber es zogen auch Gestalten hier vorüber, wie die Schauspieler Caché, Kubitsch, Döbbelin, Moreau, Heurteur, Koberwein, Lange, Kettel, Korn, Carl, Wilhelmi, Schuster, Anschütz; die Schauspielerinnen Löwe, Maaß, Schröder, von Holtey; die Sänger Siebert, Jäger, Forti, die Sängerinnen Borgondio, Campi, Grünbaum, Catalani, Pfeifer. Vielleicht noch mehr lockten das Musik, liebende und schaulustige Brünner Publikum die Zauberklänge eines Piris, Für-

*) Conservations-Lexikon der Gegenwart 3. Bd. S. 298.

**) Das Gubernialdecret vom 25. April 1783 verbot den Schauspielern, auf das Klatschen der Zuschauer hervorzutreten.

Digitized by Google

stenau, Jansa, Bollet, Drouet, Schoberlechner, Kreutzer, die ganz neuen französischen Vorstellungen des Monsieur und der Madame Brice vom Theater Faydeau in Paris, die seit mehr als einem halben Jahrhunderte vielleicht nicht gehörten italienischen Opern einer Gesellschaft italienischer Opernsänger von Wien, die Wunderkünste der gymnastischen und resp. acrobatischen Künstler Bevilaqua, Gärtner (mit der nie gesehenen Ascension von der Bühne auf die Gallerie und zurück), Fouraur und Chiarini, die indischen Kunststücke und Gaukeleien von Bouleau, Mooty und Medua Samme, die Ballete Amiot's, die pantomimischen Vorstellungen Lewins, des ersten Mimikers und Pantomimenmeisters am Hoftheater in London.

Auch folgte Schmidt der ersten Anregung Schikaneder's, die Kunst zu nationalisiren, indem er Stoffe aus der Geschichte und den Volkssagen des Landes auf die Bühne brachte oder auf örtliche Verhältnisse anpaßte, wobei freilich mehr die Tendenz als der Erfolg und künstlerische Werth in Anschlag kommen.

Wenn seit Schikaneder an vaterländischen Schauspielen nur der Brünner Bürgerbund, Schauspiel in 5 Acten, gegeben worden war, so kamen unter Schmidt an solchen Schauspielen zur Aufführung: Božena, oder der Kampf mit dem Lindwurm, Schauspiel mit Gesang in 5 Acten (1815); Swatopluk, König von Großmähren oder der Verrath in der Adamshöhle, ein großes romantisches Schauspiel in 4 Acten nach der altmährischen Geschichte von C. Töpfer; das Chor der heidnischen Priester von der Composition des Capellmeisters Triebensee, die Lauten-Compositionen von Töpfer, das Innere der Adamshöhle nach der Natur aufgenommen von Antonio Sachetti 1816); das Kolatschenfest in Kumrowitz, Posse mit Musik und Gesang in 3 Acten, von J. A. Gleich (1817); das vaterländisch geschichtliche Drama vom Schauspieler Frey: Brynno's Wanderungen durch ein Jahrtausend, in drei Zeiträumen: 1. Conrad Herzog von Brünn oder Břetislaw's Rache am 11. Juli 1090; 2. Beharrlichkeit und Bürgertreue, oder die Studenten-Cohorte auf der Thomasschanze am 15. August 1645; 3. Des treuen Mähren und Schlesien Dank oder die Feier des 4. Oktober 1818 in Brünn (die Legung des Grundsteins zum Obelisk auf dem Franzensberge); Libussa, Königin von Böhmen und Mähren, Oper in 2 Acten, vom Baron Lannoy, 1819 zum erstenmal gegeben; die Höhle Mazocha bei Slaup, oder die weiße Frau um Mitternacht, ein Märchen aus der vaterländischen Vorzeit in 4 Acten, zum erstenmal gegeben; Schneider Wetzwetz auf dem Kolatschen-Schmause oder die Dorfkirmes in Kumrowitz und die Abenteuer des lustigen Fritz im Schreibwalde, comische Ballete der durchreisenden Familie Uhlich (alle im Jahre 1819); der Kirchtag in Hussowitz oder die beiden Nachtwächter von Rennowitz und Hussowitz, ländliche Posse in 2 Acten; Udalrich, Markgraf von Mähren (als Schauspiel in 5 Acten 1817 und als) ein romantisches Ritterschauspiel in 4 Acten, von Anton Fischer. Pricha, die weiße Frau von Neuhaus, eine vaterländische Volkssage in 5 Acten, von F. W. (im Jahre 1820); die Zderadsäule bei Brünn, Mährens ältestes

Digitized by Google

Denkmal vom Jahre 1090. Drei Tableaux in Skizzen entworfen und gestellt vom Maler Richter, mit einem Vortrage über die geschichtliche Veranlassung (1822); Brünn in einem andern Welttheile, nach Bäuerle's Aline oder Wien in einem andern Welttheile, für die Localität von Brünn eingerichtet; Heldenmuth und Bürgertreue, oder: die Schweden vor Brünn. Großes kriegerisch-pantomimisches Divertissement mit Einzügen, Evolutionen, Klopfgefechten, Tableaux und Tänzen in 2 Aufzügen von A. Friedland, Musik von Eva Gazza (1823); Božena oder der Kampf mit dem Lindwurm, Schauspiel mit Gesang in 4 Aufzügen, nach einer mährischen Volkssage, von Korntheuer, Musik von Carl Schikaneder (1824); Pricha, die weiße Frau von Neuhaus, vaterländisches Schauspiel in 5 Acten vom Pr. Marek (1825).

Kaum eine oder die andere dieser ephemeren Erscheinungen erhielt sich auf der Bühne und eben so schnell eilten einige wenige, nicht ohne Beifall aufgenommene, böhmische Vorstellungen, wie die böhmische Oper: Das Gespenst in der Mühle (1815), Kníže na Honbě, Beraunský Kolače (1822), als erste matte Versuche dieser Art, ohne Wirkung vorüber *).

Seit dem Eingehen des von Traßler (1794) unternommenen europäischen Journals hatte es Brünn an einer fortlaufenden Theater-Chronik und Kritik gefehlt, da Franzky's Zusicherung einer mit der Brünner Zeitung verbundenen allgemeinen deutschen Theater-Zeitung (1797) durch Umstände und seinen vorzeitigen Tod nicht in Erfüllung ging, vielmehr dieses einzige Provinzialblatt das Theater während seiner Blüthenzeit weit weniger beachtete, als in der erfolgreichen Zeit Kaiser Josephs. Jetzt bot sich auch ein Organ der öffentlichen Stimme in der Moravia (1815), welche den Brünner Theaterzuständen eine eigene Rubrik eröffnete. Diese Aussicht verlor sich aber in Kurzem mit dem Erlöschen dieses besten unserer periodischen Blätter noch in demselben Jahre seines Ursprungs.

Bei all' dem hatte sich das Brünner Theater nicht mehr auf seinem früheren Standpuncte erhalten. Schnell ging es aber seinem Verfalle unter der Direction des Schauspielers und Sängers, und früheren Regisseurs der Preßburger Bühne Alois Zwoneczek entgegen, welcher dasselbe von Ostern 1825 bis dahin 1826 im Accorde um 600 fl. CM., von 1826 bis Ostern 1832 aber

*) In Prag machte schon der bekannte Brunian im Jahre 1771 einen jedoch auch nur einzigen Versuch mit einer böhmischen Vorstellung; es bildete sich aber später unter Brunian, Bulla und Höpfer das böhmische Theater aus und erhielt sich seit 1785 durch längere Zeit; Kaiser Joseph besuchte es 1786, Kaiser Leopold 1791. Später ging es wieder mehrmal ein und kam erst seit 1823 recht empor. Das böhmische Drama fand an Stěpanek (seit 1803) und Klicpera (der seit 1825—1830 jährlich einen dramatischen Almanach herausgab) fleißige Bearbeiter. 1823 hörten die Böhmen nach 20 Jahren wieder eine Oper in böhmischer Sprache (Jungmann, böhm. Lit. 1. Ausg. 1825, 2. 1849; Dobrowsky, Gesch. der böhm. Sprache und Lit. Prag 1792, S. 213; das Ausland 1841 Nr. 90; Hormayr's Archiv 1824, S. 231; österr. Lit. Blätter 1845, S. 109—10).

Digitized by Google

im Lizitationswege um den Meistboth von 2281 fl. CM. übernommen hatte. Man sprach ihm die zur Leitung eines größeren Theaters erforderlichen Eigenschaften ab. Die besten Mitglieder aus der Zeit von Schmidt's Direction, der Capellmeister Schürer, die Sängerin Laroche, die beliebten Mitglieder des Schauspiels Laddey, Saal der ältere, Werle und die beiden Damen Weinland verließen die Brünner Bühne. Einige Jahre erhielt sich wenigstens die Oper unter dem Operndirector Joseph Rueß, so weit es den musikalischen Theil betrifft; allein nach dessen Abgehen verfiel auch diese. In der Wahl und Ausstattung der theatralischen Vorstellungen geschahen auffallende Mißgriffe. Das Personal reichte zu ordentlichen Darstellungen nicht aus. Ausgezeichnete Künstler zählte die Bühne weder in vorübergehenden Erscheinungen, fremde sehr selten, seit von gutem Namen nur Heurteur, Wilhelmi, Wothe und Löwe, die Sängerin Waldmüller, Kainz, die Schauspielerin Pirch-Pfeiffer, die Clavierviruosin Leopoldine Blahetka, der Flötist Wolfram, der Violinvirtuos Jansa, die Violinvirtuosin Julie Paravicini, der „erste Herkules und stärkste Jongleur in Europa" Carl Rappo, wie Irrlichter vorübergezogen waren.

Dieses Herabkommen des Theaters blieb nicht ohne heilsame Reaction. Sie begann mit der Zurückweisung des Antrages der Stadtgemeinde, das Theater, von welchem und der Redoute sie vom Jahre 1799 — 1825 zusammen nur 16,880 fl. eingenommen, zu veräußern, da das Theater in Brünn (das in jener Zeit aufhörte National-Theater zu heißen) seines Einflußes auf die höhere Bildung wegen nicht dem bloßen Privatinteresse oder dem Zufalle preisgegeben werden könne (Hfzdt. 6. März 1829, Z. 4511).

Es wurde der Grundsatz ausgesprochen, daß im Theater nicht vorzugsweise auf den ökonomischen Zweck der Stadtrenten gesehen, daher der Zins für Theater und Redoute auf 1200 fl. CM. als Minimum herabgesetzt, statt der Lizitation der Weg der Offerte eingeschlagen und auf vorzügliche Befähigung des Unternehmers gesehen werden soll (Hfzdt. 2. Sept. 1830 Z. 20,378).

Für die neue Pachtperiode von Ostern 1843 auf die nächsten 6 Jahre wurde das Theater unentgeldlich verpachtet und nur für die übrigen Pachtobjecte (Redoutensaal, die Wohnung des Unternehmers u. a.) ein Zins von wenigstens 600 fl. CM. gefordert, übrigens erklärt, daß nur vorzügliche Eignung in Verbindung mit dem billigsten und gesichertsten Anbote die Wahl des Unternehmers bestimmen werde.

Auf die Restaurirung des Theaters und Redoutensaals verwendete die Stadtgemeinde (1831, 1832 und 1833) über 11,000 fl. CM.

In dem kurzen Zeitraume von 8 Tagen fand zu Ostern 1831 die neue Decorirung und Ausmalung des Theaters nach den Zeichnungen und unter der Leitung des Wiener Architecten Ludwig Förster Statt. Der Theater-Schauplatz gewann durch die Beseitigung der Auswölbungen an den Logen, die neue Spalirung der Brustlehnen, das Drapperiren und Ausmalen der Logen, die Tapezirung des Innern des Theaters mit Tapeten, die neue Auspolsterung der Logen, Brust-

Digitized by Google

lehnen und Sitze, die Ausmalung des Plafonds und Prosceniums durch den Wiener Maler Joseph Kübler, so wie durch die sehr zweckmäßige Beleuchtung mit Oel durch einen großen eleganten Glaslufter ein eben so geschmack- als effectvolles Ansehen. Erhöht wurde dasselbe durch eine viel ausgiebigere als die bisherige Beleuchtung der Bühne und des Orchesters durch neue Lampen, welche der neue Director Schmidt aus Wien kommen ließ.

Eine gefällige Umstaltung erhielt die Façade des Theater- und Redoutensaal-Gebäudes (1832).

Der Redoutensaal selbst verwandelte sich durch die Beseitigung der hölzernen langen und der zwei Seitengallerien, die Herstellung eines neuen parketirten Fußbodens, eines neuen Sturz- und Rohrbodens nebst Dachstuhl, die Anschaffung neuer Wandleuchter, Spiegeln, Lustern und Oefen, durch seine, wie die Ausmahlung der Nebensäle und Zimmer durch den Wiener Maler Joseph Kübler u. s. w. (1832 und 1833) in einen eben so heitern als schönen Aufenthaltsort geselliger Freude. So war er würdig der prächtigen Ausstattung und Herrlichkeit, welche hier in Verbindung mit dem Theater-Locale, die mährischen Stände dem geliebten Kaiserpaare Franz und Caroline und ihrer ausgewählten und glänzenden Gesellschaft bereiteten (1833), einem Seitenstücke zu dem prächtigen Feste, welches gleichfalls hier die Stände dem Kronprinzen Ferdinand zur Feier der Weihe des Friedensdenkmals auf dem Franzensberge (1818) gegeben hatten.

Zwoneczek, dem auch ein bedeutender Zinsnachlaß nicht aufhelfen konnte, trat noch vor Ausgang seiner Pachtzeit ab. Das Theater nebst Redoute ward um den Zins von 1200 fl. CM. dem früheren Unternehmer Heinrich Schmidt von Ostern 1831 bis dahin 1837 überlassen.

Schmidt setzte wieder seine Kunst in Wirksamkeit, mit Hilfe fremder über das Gewöhnliche heraustretender Kräfte Größeres zu üben, als seine eigenen Mittel gestattet hätten, und benützte mit Geschick und Glück das beliebte Auskunftsmittel der neuern Zeit, durch das Gastrollenspielen die eigenen Schwächen zu bedecken. So erschienen unter seiner neuerlichen Direction Schauspieler, wie Anschütz, Eßlair, Scholz, Laroche, Devrient (Carl), Costenoble, Rettig; die Damen Peche, Pistor, Bauer, Rettig, Fournier; die Sängerinnen Schröder und Waldmüller; die Sänger Wild, Breiting, Rauscher u. a. auf Brünns Bühne.

Auch Vaterländisches kam wieder auf dieselbe, wie: Die Brünner Bettler-Lisel, oder: Der Sturm auf Eichhorn. Romantisches Schauspiel in 3 Acten, nach einer vaterländischen Legende bearbeitet von W. Thiel. Nebst einem Vorspiel: Die Teufelsbrücke (1831); die vaterländische Oper: Die Burgfrau auf dem Schlosse Pernstein. Text vom Professor Boczek, Musik von Titl (Brünner Zeitung 1832, S. 680); Jaroslaw von Sternberg, aus dem Böhmischen des Stiepanek von Kollar (1840). Der 15. August oder der Brünner Bürgertreue (1645) von Hall (1839).

Auch wurde 1835 dem slavischen Theile der Bevölkerung Brünns das (seit Schmidt's erstem Versuche im Jahre 1815) lang entbehrte Vergnügen der Auf-

Digitized by Google

führung einer Theater-Vorstellung in mährischer Sprache gewährt, indem Stěpanek's Lustspiel Veraunsté Koláče vom Schauspieler Ruber der Faschingszeit und Localität unter dem Namen Masopustnj Kobljhy angepaßt ward (Brünner Zeitung 1835, S. 274).

Nachdem die mährischen Stände 1836 beschlossen hatten, das Brünner Theater nicht zu übernehmen, erhielt es von Ostern 1837 der königl. sächsische Hofschauspieler Wilhelm Thiel, ehemals Mitglied des Brünner Theaters, um den Pachtschilling von 1200 fl. CM. auf 6 Jahre bis Ostern 1843.

Unter Thiel's Leitung war die Oper besser besetzt, als das Schauspiel (Moravia 1839, S. 692, 1842, S. 188); die erste Sängerin Tomaselli, der ausgezeichnete Baritonist Pischek, der Sänger Scharff, die Schauspieler Moritz und Darnaut, die Schauspielerinnen Arfeld und Eppert, der Comiker Zöllner waren vorzugsweise beliebt.

Um die eigene Armuth mehr zu decken, verschaffte Thiel nach der allgemeinen Mode dem Publikum den Kunstgenuß, welchen Gäste gewährten, wie Eßlair, Anschütz, Löwe, Wolthe, Lukas, Wilhelmi, Mad. Rettich, Hausmann, Bishop, Dem. Enghaus, Reichel, Scholz, Nestroy, Carl, Staudigl, Wild, Schober, Lutzer, Stöckl-Heinefetter, Hasselt u. a. Hiemit wechselten ab die electrisirenden Erscheinungen von Virtuosen, wie Kullak, Ole Bull, Servais, Liszt, Ernst, Sivory, Thalberg, Benesch, Kreutzer, der zehnjährige Rubinstein, die jugendliche Sophie Bohrer, die Walzer-Herose Strauß, Lanner und Fahrbach. Eine seltene Erscheinung waren spanische Tänzer und 40 französische Berg- und Hirtensänger von den Pyrenäen. Wie in andern Städten gab auch in Brünn (zur Entwürdigung der Kunst) der Elephant Baba seine theatralischen Kunstvorstellungen. Döbler und Philipp zeigten ihre bewunderten magischen und physikalischen Kunststücke, Tschuggmall seine mechanischen, Stuwer (obwohl auf einem andern Schauplatze) seine hier nie gesehenen pyrotechnischen, Daly und Coli, wie Averino und Price gymnastisch-athletische, Herr und Mad. Grekovsky, von Paris und Neapel, ihre Tanzkünste, Eben, Gusikov's glücklicher Nachfolger, bewies seine Kunstfertigkeit auf dem Holz- und Stroh-Instrumente, Saphir im Vorlesen.

Die Beheitzung des Theaters, welche vor dem letzten Brande bestanden, sodann aber eingestellt, von den Kaisern Leopold (1791) und Franz (1804) bei ihrem persönlichen Besuche bedingungsweise zugestanden, aber an den Einsprüchen der Nachbar-Hausbesitzer gescheitert war, kam endlich (1838) nach Professor Meißner's Anleitung zu Stande. Bei der Umstaltung des Parterre's (1840) gingen 4 Logen und 15 Sperrsitze ein, aber es gewann die Bequemlichkeit des Publikums. In dessen Interesse gab auch die Stadtgemeinde (1840) für neue Decorationen sammt Portale und andern Versatzstücken, vom Wiener Hofdecorationsmaler Antonio de Pian und den Wiener Theatermalern Joachimowitz und Priochi, für neue Sperrsitze und Sitzbänke im ersten und zweiten Parterre, für die Cassirung der zwei letzten Parterre-Logen auf jeder Seite u. s. w. wieder bei 2000 fl. CM. aus. 1844 führte die Stadt eine ganz neue geschmack-

Digitized by Google

volle Ausschmückung der innern Räume des Theaters und Redoutensaales mit 10,000 fl. CM. Kosten aus.

Bemerkbar machte sich die regelmäßige Vorstellung dramatischer Werke in böhmischer Sprache und zwar abwechselnd von Schau- und Lustspielen, Parodien und Opern (die erste böhmische Original-Oper, Drátenik, kam 1840 zur Aufführung (Moravia 1840 S. 379). Dieselben gelangten nach den ersten vorübergegangenen Versuchen unter Schmidt in Folge der Bemühungen des Schauspielers Ruber seit der zweiten Hälfte des Jahres 1838 durch die Mitglieder der Theater-Gesellschaft in den Nachmittagsstunden jeden Sonntags zur Aufführung (Moravia 1838, S. 156, 244, 364), fanden zwar in allen Ständen Zuhörer, waren aber mehr Casse-Mittel, wirkten kaum auf die Ausbildung und Hebung der böhmischen dramatischen Poesie ein und erhielten sich nur einige Jahre.

Eine neue Speculation Thiel's, welche nicht der Kunst, sondern der Casse galt, war das 1841, nach dem Beispiele Schikaneder's, von Preßburg, Pesth u. a. im Schreibwalde mehrmal die Woche gegebene Sommertheater (Arena) im Freien (Moravia 1841 S. 180, 191), welches 1842 in den Augarten verlegt wurde. Diese Idee fand gleich in Iglau Nachahmung (1842).

Als eine neue Erscheinung kündigten sich die fortlaufenden Theater-Berichte und Kritiken an, in welchen mehrere Referenten die Brünner Theater-Zustände und Erscheinungen mit Sachkenntniß, Geschmack, ohne Leidenschaft und Partheilichkeit in dem neuen periodischen Blatte Moravia seit 1838—1848 besprachen und auf die Geschmacks-Richtung des Publikums Einfluß nahmen.

Nach dem von Carl Ruber mit Geschick zusammengestellten Brünner Theater-Almanach für 1841 wurden im Jahre 1840 gegeben:

neue große Stücke	. . . .	21,
„ kleine —	. . . .	9,
„ große Opern	. . . .	3,
„ Possen und Parodien	.	13,
„ Pantomimen	. . . .	1,
	Zusammen .	47.

Es bedarf wohl keiner besondern Erwähnung, daß auch das Brünner Theater der Richtung der Zeit in der dramatischen und musikalischen Kunst folgte.

Wie das Familiengemälde, die Tragödie und das feinere Lustspiel von den Conversationsstücken und Possen verdrängt wurde: so mußte auch die, seit dem Abgehen der Heroen Gluck, Mozart, Spohr, Weeber u. a., nur von Compositeurs zweiter Ordnung, wie Mendelssohn-Bartholdy, Marschner, Lachner u. a. repräsentirte, durch Kunst, Harmonie und Gemüth ausgezeichnete deutsche Oper der italienischen und französischen weichen, da erstere in den Dienst der Virtuosität und Kehlenfertigkeit getreten, dem Sinnengenuße, die andere aber dem Witze und Verstande oder demjenigen Spiele des Geistes, welches dem geselligen Weltverkehr seine picante Würze gibt, mehr schmeichelt.

Digitized by Google

Vorzüglich beliebt wurden die Wiener Possen; daß sich aus ihrer Verpflanzung von dem nur dort heimischen Boden kein Volkstheater in Brünn bilden konnte, braucht wohl keiner Erwähnung. (Ueber das Wiener Volkstheater von Ludwig Rohr, Hormay'r Archiv 1824 Nro. 82, 85, 88, 91).

Nach dem Brünner Theater-Almanache für 1841 bestand das Personal des Brünner Theaters aus dem Director, 3 Regisseurs (des Schauspiels, der Oper und der Parodie), 1 Capellmeister, 2 Inspicienten, 2 Aerzten, 40 ausübenden Personen des Schauspiels und der Oper (mit den Regisseurs, 20 männlichen, 20 weiblichen), 25 Personen des Chors, 2 Kindern, 31 Personen des Orchesters, 1 Cassier, 12 Personen des technischen Faches, 5 der Garderobe, 15 Dienstpersonen, endlich 31 Personen bei den böhmischen Vorstellungeu (unter dem Regisseur Ruber, zum Theile Mitgliedern der deutschen Vorstellungen). Das Bühnen-Personal soll sich unter Thiel auf 54 Personen, der Gagenbetrag auf 24,000 fl. CM. belaufen haben.

Im Jahre 1843 übernahm der Znaimer Theaterdirector Joseph Glöggl das Brünner Theater auf 6 Jahre in Pacht, so wie auch die von Thiel im Augarten erbaute Arena, welche er jedoch schon im zweiteu Jahre seiner Direction abtragen ließ, da sich diese Spekulation durchaus nicht rentirte. Unter seiner Entrepriſe fand, wie gesagt, eine Renovtaion des ganzen Theaters Statt und es wurde auch ein neues Podium erbaut; die Theatervorstellungen gingen inzwischen im Redoutensaale vor sich.

Die neuen Umstaltungen sind, hieß es (Moravia 1844 S. 340), so zweckmäßig und trefflich, daß das Theater im Schauplatze eines der freundlichsten wurde. Durch die Wahl der Farben, welche die Logenreihen schmücken, Gold auf weißem Grunde und im Innern der Logen grün, so wie durch die einfache und sehr geschmackvolle Decorirung der Logen und Parterreſitze scheinen die Dimensionen andere, für einen Kunsttempel passeudere geworden zu sein. Eine milde Lichtfülle, die dem Auge wohlthut und alle Gegenstände scharf und deutlich hervortreten läßt, ergießt sich von dem schön gearbeiteten Luster aus Demuth's rühmlichſt bekannter Spenglerwerkſtätte in Wien und erfüllt alle Räume. Auch die Bühne wurde zweckmäßiger gestaltet und vom Parterre aus nimmt man nun bequem die gesammte Figur des Schauspielers wahr. Auch der Redoutensaal wurde glänzend restaurirt.

Bei eigenen schwachen Kräften führte Glöggl vor: die italienische Operngesellschaft des Romani, die ungarischen Tänzer unter Beszter Sándor, die Wunderkinder Milanollo, Döbler's Nebelbilder, die ungarische Musik- und Tänzergesellschaft des Dobozy, die Ballete der Mad. Weiß, die englischen Gymnastiker Smith, Kemp u. a.; die russischen Pantomimiker des Lehmann; die Virtuosen Herzig, Prume, Ernst, Braun, Heindl, Molique, Vieurtemps, Dreyschock, Willmers, Pacher, Liszt; die französischen Academien des Monsieur und der Madame Alexander; die Sänger Erl, Wolf, Wild und Formes; die Sängerinnen Lutzer und Marra; den Mnemotechniker Pick, die ungarische Sänger- und Tänzergesellschaft des Havy

Digitized by Google

und Szabo u. s. w.; die k. k. Hofschauspieler Stein, Laroche, Schwarz, Löwe, Wilhelmi, Darnaut, Herr und Madame Rettich, Madame Peche, Carl und Madame Brüning; die Comiker Nestroy, Scholz, Grois u. s. w. Von den Theater-Mitgliedern sprachen die Sängerinnen Ehnes-Fließ und Michalesi, der Sänger Schiffbenker, die Schauspielerinnen Frau v. Wasowicz und Herbst, die Schauspieler Moritz und Burggraf besonders an. Vom Capellmeister Kirchhoff, aus Lindpaintner's trefflicher Schule, als Componist und Dirigent vorzüglich, erwartete man eine Reformation der musikalischen Zustände Brünns (Wiener Musikzeitung 1844 S. 211); eine unglückliche Leidenschaft ließ ihn aber ganz versinken.

Glöggl setzte Preise (zu 20, 16 und 12 Dukaten) für ein den Kräften eines Provinztheaters angemessenes Volks- und Characterstück aus, welches eine Episode aus dem dreißigjährigen Kriege „die Schweden vor Brünn und die Aufhebung der Belagerung der Stadt" zum Gegenstande haben sollte *). Es bewarben sich um die Preise 4 Stücke: Bürgertreue, oder: Des Ruhmes und der Liebe Kranz, Schauspiel in 3 Aufzügen; Katharina, Schauspiel in 3 Aufzügen; der Treue Macht, historisches Schauspiel in 5 Aufzügen, vom Dr. Selinger, Professor an der orientalischen Academie in Wien; und: Zderad's Tod vor Brünn (im Jahre 1090), historisch romantisches Drama in 3 Acten, mit Gefechten, Tanz, Musik, und Tableaux, nebst einem Kampfspiele. Selinger gewann den ersten Preis, ließ ihn aber dem mähr. schles. Blindeninstitute (Moravia 1844 S. 96, 540, 1845 S. 28, 40, 391).

Die dichterische Regsamkeit in der dramatischen Welt zeigte sich überhaupt in jener Zeit lebhafter, als vordem. Die vaterländischen Dichter Grammerstötter, Gamsenberg, Ritter von Frapporta (der fruchtbare Hall), Mandelzweig (seit 1847 Brünner Theater-Dichter), der gewandte Uebersetzer und Nachahmer französischer Dramen, Sigmund Kolisch, Selinger, Schmidt, Weeber, Ratzer u. a. traten auf.

Nach Wolff's Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1845 (Berlin) kamen von den 36 österreichischen Bühnengesellschaften 5 auf Mähren und Oesterreichisch Schlesien, in Brünn, Olmütz, Troppau mit Gräfenberg, Trübau und Znaim. Jede dieser fünf Bühnen hatte (nach diesem Almanach) 1 Director, 1 Souffleur, 1 Inspicienten, die Bühnen zu Brünn, Olmütz und Znaim hatten selbstständige Cassiere, jene zu Olmütz und Trübau selbstständige Theatermaler, die nicht zugleich Schauspieler waren, Brünn 2, Olmütz und Troppau 1 Theaterarzt, Brünn 2, Olmütz, Troppau und Znaim jede 1 Capellmeister. Brünn hatte im Ganzen 127 Personen (22 Darsteller, 18 vom Chor, 32 vom Orchester); Olmütz 101 (26 Darsteller, 20 vom Chor, 28 vom Orchester); Troppau 89 (29 Darsteller, 12 vom Chor, 27 vom Orchester); Gräfenberg 11, Trübau 28, Znaim 35, zusammen 391 Personen.

Diesem Schema zufolge schien Brünn die kleinste Anzahl darstellender Mit-

*) Dieser Stoff war schon in dem alten Schauspiele „Bruno's Wanderungen" berührt und später von Hall zu einem Volksdrama benützt.

Digitized by Google

glieder gehabt zu haben; der Widerspruch behebt sich jedoch, wenn man berücksichtiget, daß bei den andern Bühnen die Chorsänger zum Theile schon den darstellenden Mitgliedern beigezählt wurden.

Es waren dies aber nicht die einzigen Bühnen in Mähren und Oesterreichisch Schlesien. In Iglau spielte eine Gesellschaft unter der Leitung des Schulz; Thiel (Bielitz, Biala, Teschen), Wilhelmi, Leuchert, Laber u. a. dirigirten reisende Gesellschaften (Moravia 1846 S. 119).

Wir können die Geschichte des Brünner Theaters nicht besser schließen, als daß wir den Bericht eines eben so aufmerksamen als geschmackvollen und gebildeten Berichterstatters (Leitner) folgen lassen:

„Die Geschichte des jüngsten Decenniums unserer Bühne bietet im Allgemeinen dieselben Erscheinungen dar, welche an allen bedeutenderen Bühnen nicht nur Oesterreichs, sondern des ganzen Deutschlands wahrgenommen wurden. Theils der steigende Einfluß der französischen Bühne auf die deutsche, welcher eine Fluth von Uebersetzungen, mitunter höchst werthloser Producte, vom Strande der Seine an jenen der Donau, Spree und Elbe warf, theils der ungeheure Aufschwung, welchen die italienische Oper in Wien namentlich vor dem Jahre 1848 genommen, drängten das echt nationale Drama- und Lustspiel immer mehr zurück und hatten, vereinigt mit der augenscheinlich gestiegenen Ausartung des in früheren Zeiten, besonders unter Raimund, so blühend gewesenen Localstückes in die monströsesten Formen, zur natürlichen Folge, daß sich auch die künstlerischen darstellenden Talente immer mehr vom Studium der altclassischen Werke abwandten, ohne für ihre Hingebung an die dramatischen Ephemeriden des Tages mehr als materiellen Gewinn zu erzielen. Diesen Zustand verschlimmerten noch mehr die Ereignisse des Jahres 1848, welche eine große Menge guter Talente der Bühne entfremdeten. So kam es, daß die Darsteller für gewisse Rollenfächer ganz abhanden kamen, daß es noch jetzt für eine große Seltenheit gilt, außer auf einigen Hofbühnen z. B. wahrhaft gediegene Repräsentanten eines Wallenstein, Shylock ꝛc. zu finden. War dieser Zustand schon bei Bühnen ersten Ranges empfindlich merkbar, um wie viel mehr mußte er sich bei Bühnen wie Brünn fühlbar machen, und in der That sehen wir die sogenannten classischen Werke in Wort und Ton, Drama, Lustspiel und Oper immer mehr vom Repertoir schwinden, und jenen theatralischen Eintagsfliegen Platz machen, welche nur berechnet sind, den Abend und allenfalls die Cassa des Theaters auszufüllen und die Schaulust des Publikums, das hiedurch auf der Scala des guten Geschmackes immer mehr dem Nullpuncte zuschreitet, auszufüllen.

Aehnliche Erscheinungen haben wir, wie bemerkt, leider auch bei unserer Bühne zu registriren, welche um so mehr darunter leiden mußte, als die Unternehmer weder eine Subvention genießen, um dem Drängen des materiellen Bedürfnisses mit Erfolg zu begegnen, noch auch in Hinsicht der Räumlichkeiten des Schauplatzes durch eine größere Einnahme dafür entschädigt sind" *).

*) Der höchste Ertrag soll vor der Preiserhöhung 1852: 360 fl. CM. betragen haben.

Digitized by Google

Aus dieser Zerfahrenheit der theatralischen Zustände leuchtet im Jahre 1848 die erste Darstellung der Oper „Martha" besonders glänzend in Brünn hervor, welche trefflich ausgestattet im letzten Directionsjahre Glöggl's mit den Damen Kunsti-Hoffmann und Erhart, dann den Herren Kron und Schiffbenker vielmal mit immer steigendem Beifalle in die Scene ging.

Im Jahre 1849 um Ostern übernahm der gegenwärtige Unternehmer Herr Anton Balvansky die Direction auf 6 Jahre. Der erste Sommer seiner Direction ist durch die Gastspiele der Hofschauspieler Wilhelmi von Wien, Pischek, und Moritz von Stuttgart; der Sängerinnen Louise Michalesi von Dresden und Janda, dann Ernst-Kaiser von Pest und Erl's von Wien, ferner Nestroy's, der Balletgesellschaft des Crombé ehrenvoll bezeichnet. Durch das Engagement des eben vom Wiener Hofoperntheater abgegangenen Erl, dann Ulram's, der Damen Kunsti-Hoffmann, Ernst-Kaiser und Janda, dann der Tänzer Kilany, und Jules, der Tänzerinnen Pap-Terka, Heß, Dietrich und Springer gelang es der Direction, eine Oper zusammen zu stellen, welche sich mit der an jedem andern Stadttheater ersten Ranges messen konnte, und Vorstellungen, wie die Ballnacht, Jüdin, Stumme von Portici, Robert der Teufel ꝛc. lieferte, die jedem Opernfreunde hohen Genuß gewährten. Auch das Schauspiel und die Posse besaßen in Frl. Hoffmann, später in den Damen Versing, Mutter und Tochter, und Frau v. Wasowicz, Wessely, Erhart, so wie in den Herren Witte, Schmidt, Riener, Spiro, Weichselberger u. a. Talente, welche bei gehörigem Zusammenwirken recht Gutes zu leisten im Stande waren. Insbesondere manifestirte sich Frl. Hoffmann als dramatisches Talent hohen Ranges. Ihre Margaretha im Märchen der Königin von Navarra, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Adrienne, Lecouvreur, Deborah, Valentine, Eboli, Milford und Judith, so wie ihre Darstellung im Lustspiele Donna Diana, Hedwig im Ball zu Ellerbrunn u. a., bleiben den Theaterfreunden als hohe Kunstleistungen unvergeßlich.

Nach Ostern 1850 gaben die Gastspiele des renommirten Wohlbrück Gelegenheit, wieder einmal die classischen Werke: Kaufmann von Venedig, Moliere's Geizige und Tartuffe, Iffland's Spieler u. a. in trefflicher Weise zu sehen; dies durch das Auseinandergehen der obigen eminenten Opernkräfte gestörte schöne Ensemble gewann an den Damen Bury und Lutz neue treffliche Repräsentanten, deren erstere bald zum Lieblinge des Publikums wurde, die Gastspiele des Sängers Versing, die Concerte der Geschwister Neruda, Kalozdy's Musikgesellschaft, des Pianisten Doctor, des Violinisten Benesch, der Sängerin Mascarich, des Schauspielers Fürst belebten das Repertoir ohne für ein gerundetes Ensemble von nachhaltiger Wirkung zu sein; der Stand des Institutes hatte den Zenith verlassen und stieg von dem früheren Interesse theils durch unzweckmäßige Operationen der Direction, theils durch den wahrhaft fühlbaren, an allen größeren Bühnen beklagten Mangel eines talentirten Nachwuchses allmählig herab; obwohl mehrere Mitglieder sich stets auf der Höhe des Beifalls zu erhalten wuß-

Digitized by Google

ten. In diese Zeit fällt auch der nicht ganz gelungene Versuch Grabbe's „Don Juan und Faust" auf die Bühne zu bringen.

Nach Ostern 1851 schien es, als wollte unsere Oper neuerdings den großartigen Aufschwung nehmen, wie im Winter 1849; die Sänger Germans, Sabano, Sabatzky, die Sängerinnen Denemy-Ney und Tietjens waren tüchtige Kräfte, die Schwester der erstgenannten Frl. Ney vom Hofoperntheater weilte da als Gast; die unter ihrer Mitwirkung zu Stande gekommenen Vorstellungen der Hugenotten, der Norma, Lucrezia Borgia bleiben den Opernfreunden unvergeßlich; allein nach ihrem Abgange und der Flucht der Frau Denemy-Ney sank die Theilnahme für das Theater um so mehr, als auch das recitirende Schauspiel nichts Ausgezeichnetes im Repertoir bot, bis der 23. August 1851 die „rettende That," die erste Aufführung des berühmten „Propheten" brachte. Diese machte Epoche sowohl wegen des großartigen Tonwerkes selbst, als wegen der glanzvollen Inscenesetzung und trefflichen Durchführung, bei welcher Sabano in der Titelrolle, Frl. Köfer als Fides, Frl. Tietjens als Bertha. Herr Wangel als Oberthal, die HH. Reichmann, Wickenhauser und König als Wiedertäufer ein höchst befriedigendes Ensemble darboten, so, daß diese Oper, zu welcher insbesondere eine Harfenspielerin engagirt wurde, ungeachtet der erhöhten Preise bei den ersten acht Aufführungen, und dann noch bei mehr als zwanzig Vorstellungen außer Abonnement, jedesmal ein volles Haus machte, ein Fall, der in den Annalen selbst größerer Bühnen nur wenige Beispiele hat. Im laufenden Jahre ist die Theilnahme daran, weil das erste Ensemble zerstört worden ist, geringer geworden. Außer dieser Oper sind noch einige treffliche Opern zu erwähnen, wie z. B. jene der Favoritin, der Jüdin, des Don Sebastian; doch hatte keine den Erfolg des Propheten, da die Tenorpartie seit Sabanos Abgang noch keinen genügenden Repräsentanten fand. Im recitirten Drama haben wir nur noch aus der letzten Zeit die Gastspiele des Frl. Lechner aus Prag, des Ehepaares Wallner, dann der HH. Nestroy und Burggraf u. A. zu erwähnen. Sonstige interessante Momente aus dem Brünner Bühnenleben der letzten Zeit sind außer der Festvorstellung zu Göthe's hundertjährigem Geburtstage am 28. August 1849 nicht bekannt. Der Standpunct der Brünner Bühne im Jahre 1852 ist zum Theile aus den obangedeuteten Ursachen und Kunstzuständen minder befriedigend, doch müssen die Gastspiele Rott's von Wien, der Musikgesellschaft des Herrn Schade, der Frau von Lagrange, des Tenors Ellinger, der Localsängerin Zengraf, des Schauspielers Fürst, die Concerte der Geschwister Neruda als Lichtpunkte des Theaterjahres bezeichnet werden."

Nach 10 Jahren wieder gab 1852 Pokorny's brave Gesellschaft böhmische Vorstellungen; ein in den Logen und im Parterre leeres Haus gönnte denselben jedoch nur eine ganz kurze Lebensdauer.

Vom 1. October 1852 wurden mit Rücksicht auf die gegenwärtigen Preis- und Bühnenverhältnisse die Eintrittspreise durchgängig fast um ein Drittheil erhöht,

Digitized by Google

nämlich für eine Loge von 4 Personen im 1. Stocke und im Parterre von 6 fl. 30 W. W. auf 3 fl. 30 kr. C. M., im 2. Stock von 5 fl. 30 W. W. auf 3 fl. C. M., für einen Sperrsitz von 1 fl. 30 kr. W. W. auf 48 kr. C. M., im 1. Parterre von 1 fl. W. W. auf 30 kr. CM., im 2. Parterre von 36 kr. W. W. auf 20 kr. C. M., in der geschlossenen Gallerie auf 12, in der offenen auf 10 kr. C. M Die Abonnementspreise steigen in der Wintersaison (1. October bis letzten März) von 30 fl. C. M. im 1. Parterre bis 180 fl. für eine Loge im 1. Stock und von 20—120 fl. in der Sommersaison. Wir wollen hoffen, daß diese Preiserhöhung auch auf das Gedeihen des Brünner Theaters wohlthätig einwirken wird. Wer speciellere Nachrichten und Beurtheilungen aus der Neuzeit wünscht, findet dieselben in der Moravia (1838—1848), in der Brünner Zeitung, dem Brünner Courier, den Brünner Neuigkeiten, dem Brünner Morgenblatte u. a.

Im Verlaufe von nahe zwei Jahrhunderten ist das Brünner Theater zu einer Anstalt herangewachsen, welche sich zwar in keine Linie mit jenen großer Haupt- und Residenzstädte stellen kann, aber nach allgemeinem Anerkenntnisse den Rang unter den ähnlichen Instituten der ersten Provinzial-Hauptstädte, wie Lemberg, Gratz, Linz, Triest, Prag, Pest, u. s. w. ehrenvoll einnimmt. Brünn hat seit 80 Jahren, selbst in drangvollen Zeiten, ein stehendes Theater aufrecht erhalten, während selbst große Städte des Auslandes es dermal noch nicht vermögen. Es hat ein Institut mit Liebe genährt, das ihm seinerseits so viele erhebende Genüsse bereitete. Möge die Muse ihm auch in Zukunft hold bleiben und es auf die Höhe zurückgeleiten, von der aus allein die Bühne das Herz und den Verstand bilden, seine Sitte und geselligen Anstand lehren kann!

Möge die Brünner Bühne stets ihren unverwandten Blick auf das, wenn gleich unerreichbare Ziel des Wiener Burg-Theaters richten, das erste Institut dieser Art auf deutscher Erde, den letzten Damm gegen die einbrechende Verflachung und Ausartung des Theaters, das die Fluth gemeiner Localpossen und Zauberspiele mit ihrer verführerischen Ausstattung zu überschwemmen droht.

Möge das Brünner Theater bei Unzulänglichkeit eigener Mittel mit Fleiß und Liebe die vor vielen andern Bühnen eigenthümliche Gunst der Nähe Wiens benützen, um von dort in künstlerisch großartigen und erhebenden Gestaltungen den Sinn seines gebildeten Publikums für unverfälschte Kunst wach zu erhalten und zu läutern!

Denn eine Stadt mit 50,000 Einwohnern, so vielen Dicasterien und Beamten, einer zahlreichen Militär-Besatzung, zahlreichen Lehranstalten, einer großartigen Industrie, und einem bedeutenden Handel ist, wenn gleich das Fernhalten eines reichen und vermöglichen Adels viele Mittel entzieht, doch gewiß berechtigt und im Stande, ein Mittelgut zu besitzen.

Digitized by Google

Zweite Abtheilung.

Beiträge zur Geschichte der Theater in Olmütz, Iglau, Znaim, Troppau und Teschen.

Wenden wir uns nun zur Geschichte der übrigen Theater des Landes, so kann nur von jenen der oben genannten Städte vorzugsweise die Rede sein. Verhältnisse haben hier Bühnen in das Leben gerufen. Olmütz war ehemals die erste Hauptstadt des Landes und wetteiferte noch mit Brünn, als es schon lange mit dem zweiten Platze sich begnügen mußte, die Landesbehörden und der Adel in Brünn ihren Sitz genommen hatten. Denn es blieben Olmütz die Erinnerung, der Metropolit mit einem reichen Capitel, die Universität und Academie des Landes, eine zahlreiche Garnison, reichliche Gemeinde-Einkünfte u. s. w. Olmütz, Iglau und Znaim in Mähren waren Jahrhunderte Kreisstädte und die Sammelplätze des benachbarten Adels, sind dermal noch der Sitz von Kreis-, Bezirks- und Ortsbehörden, Aemtern, Studienanstalten und Garnisonen. Eine früher sehr blühende, und dermal noch sehr ausgedehnte Tuchfabrication hat das Menschencapital in Iglau auf nahe 20,000 Seelen gebracht und mit dieser Menge selbst Olmütz überflügelt, welches freilich in seiner von 13000 Seelen eine größere Elite zählt. Znaim mit nahezu 7000 Bewohnern liegt glücklich zwischen Oesterreich, Mähren und Böhmen an den reizenden weinreichen Geländen der Taya; die nun von Wien hieher verlegte k. k. österreichische Genie-Academie belebt sichtbar den Ort.

Diese Städte boten vor allen die Bedingungen zur Erhaltung einer Bühne. Auch war es von jeher Grundsatz der öffentlichen Verwaltung, theatralische Vorstellungen nur in königlichen Städten zuzulassen, weil hier der Kreishauptmann oder doch der königliche Richter und ein wohl eingerichteter Magistrat die polizeiliche Aufsicht pflegen konnten. Doch geschahen auch nach Umständen und Zeiten Ausnahmen, wie für Kremsier, die Residenz des Olmützer Erzbischofs, oder für größere Municipalstädte, wie Proßnitz, Nikolsburg u. a., oder bei bloßen Marionetten-Spielen. Nur Kreuzer- und dergleichen andere öffentliche Schauspiele wurden in den kleinern Orten außer den königlichen Städten streng verboten (Gbdt. 7. Juni 1773).

Bewilligungen zu Theater-Vorstellungen ertheilte das Gubernium auch nur für bestimmte Orte, nicht für das ganze Land. Seit Kaiser Josephs Zeit wurden dieselben auch in Municipalstädten häufiger. Damal, wie jetzt, hatten nur Olmütz, Znaim und Iglau bleibende Theater, auf welchen jedoch nur wandernde Gesellschaften spielten. In jenen Tagen erschien auch die Censur-Vorschrift, daß auf diesen Bühnen nur solche Stücke aufgeführt werden dürfen,

Digitized by Google

welche in den periodisch mitgetheilten Catalogen enthalten sind (Gbdt. 29. Juli 1781 Z. 1262).

In Oesterreichisch Schlesien konnten nur Troppau und Teschen Theater erhalten.

Die erstere Stadt, dermal mit 13,000 Bewohnern, wurde 1742, nach der Abtretung des weit größeren Theiles von Schlesien an Preußen, der Sitz der Landesregierung des österreichischen Theiles und der schlesischen Ständevertretung, besaß außerdem ein Landrecht, Landesältesten- (Kreis-) Amt und andere Aemter, wie ein Gymnasium, eine Garnison u. s. w. Der benachbarte Adel suchte hier die geselligen Freuden des Winters. Zwar wurde die Landesregierung Schlesiens 1782 mit jener von Mähren vereinigt, 1850 aber wieder restituirt.

Auch Teschen, dermal mit mehr als 6000 Bewohnern, wurde der Sitz des Landrechtes, der Kreisbehörden, der herzoglichen Kameraladministration, einer Garnison, zweier Gymnasien, eines Convictes, des benachbarten Adels u. s. w.

Erster Abschnitt.

Das Olmützer Theater.

Von den genannten Städten eignete sich zuerst Olmütz ein Theater an. Wir finden in Olmütz 1723 die Comödianten-Compagnie unter dem Principal Ludwig Ernst Steinmetz auftreten.

Wir haben gesehen, daß der bekannte Principal hochdeutscher Comödianten Felix Kurz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundertes seine, meistens auf Mähren beschränkten Productionen abwechselnd in Brünn und Olmütz gab. Die Klage des Olmützer Bischofs Cardinal Schrattenbach über das Extravagiren der extemporirenden Comödianten galt auch den Vorstellungen in Olmütz.

Johann Adam Horschelt gab seine Staatsactionen und Hanswurstiaden in den 1740ger Jahren wie in Brünn so auch in Olmütz und Znaim.

Auf dieselbe Weise producirte sich Wenzel Banka mit seiner Comödianten-Compagnie 1744 zu Olmütz. Als Curiosität und zur Bezeichnung des Characters dieser theatralischen Vorstellungen theilen wir hier einige Comödienzettel von ihm mit.

Digitized by Google

Der eine lautet:

Mit gnädiger Bewilligung eines Löbl. Königlichen Creyß-Ambts, als von einen Hochl. Königl. Ambt der Landes-Hauptmannſchafft im Marggrafthumb Mähren in Policey-Sachen angeſtellten Commiſſarii.
Wird von denen anweſenden Hoch-Teutſchen

COMOEDIANTEN

Eine extra luſtige, anbey ſehens-würdige Staats-Action vorgeſtellet,
Genannt:

Der bedruncken Bauer,

Oder:
Das achte Wunderwerck der Welt in den unbefleckten Tugend-Harmelin der Cretenſiſchen Princeßin

OLYMPIA.

Und die raiſende Untreu der wanckelmüthigen flüchtigen

VIRENO.

Mit Riepel den lächerlichen König im Traum.

Avertissiment.

ES traumet manchen oft, von lauter Wunder-Dingen,
Der traumt in Cortiße, und der von Tantzen Springen,
Der daß der Ehr-Geitz ihm das ſtolze Lebem friſt,
Und dieſen wieder daß er halb vergöttert iſt.
Dieweil ein Jungfrau ſeyn ſo ſchön in Weiber-Orden,
Ein Jungfrau weint im Schlaf, daß ſie kein Frau iſt worden,
Die ſchauet in den Traum auß Haß kein Mannsbild an,
Die manchen wachend doch vielmahl Plaisir gethan.
Doch alles iſt ein Traum, es iſt in Traum geſchehen,
Drum will die Feder auch ſo traumt nicht weiter gehen,
Indem ſie ſchon erwacht, und ſetzt mit Wahrheit bey,
Daß heut deß Riepels Traum etwas gewiſſes ſey:

Den Beſchluß macht eine luſtige Nach-Comödie.
Betittult:

Die böſe Stieff-Mutter, oder: der tumme Peterl.

Der Schau-Platz iſt auf dem Nieder-Ring in Anton Müllerſchen Hauß.
Der Anfang iſt um 4 Uhr.

Digitized by Google

Der andere Zettel kündigt eine Tragödie an, in folgender Art:

Mit Bewilligung Hoher Obrigkeit
Wird von denen anweſenden Hoch-Teutſchen

COMOEDIANTEN

Eine höchſt anſehentliche galante Haupt-Tragödie produciret,
Genannt:

Die raſende und verzweyfflende Liebe,

Oder:

Der Schmied ſeines eigenen Unglückes,

Erwieſen an **DON CARLO**, den boßhafften Selbſt-Mörder
ſeiner eigenen Brüder,

DON FEDERICO, und **DON SEBASTIANO**,

Oder: Die triumphirende Keuſchheit, einer groſen Heroiſchen Ehe-Frauen,
an dem Hofe eines wohl-liſtigen Regenten.

Worbey Hannß-Wurſt vorſtellet.

Einen ungeſchickten Cantzley-Diener deren Liebes-Correſpondentzen, einen Curier ohne Pferd, einen Hauß-Medicum vor das Cammer-Jungfrauen Liebes Fieber, und aller Alterationen dergleichen Zuſtänden, einen Amanten ohne Gegen-Liebe, einen rabiaten Straſſen-Rauber, und vor ſich ſelbſten unwiſſenden Tokten-Gräber.

Mit Riepel,

Den tummen, und doch beglückten Haan-Korbe, anbey fleißigen Hoff-Gärtner, abgeſagten Feind deß Hannß-Wurſt, und Mitleydenden Unterthanen ſeiner unglückſeeligen Herrſchafft.

Wir verſichern, daß heutige Action artig, anbey auch ſehr luſtig anzuſehen. Den Beſchluß macht eine luſtige Nach-Comödie.

Der Schau-Platz iſt auf dem Nieder-Ring bey Hrn. Anton Müller.
Der Anfang iſt umb 5 Uhr.

In den ſpätern Jahren begegnen wir in Olmütz den wandernden Comödianten-Truppen des Mathias Polloni (1751), des Wenzl Fux (1755), des Carl Joſeph Schwertberger (1756, 1759, 1760, 1771), des Michael Prenner (1756), Johann Franz von Hadwig, (1761), Johann Vogt (1761), Johann Tilli (1763, 1764), des Mathias Joſeph Einzinger (1767, 1773), der Gertrud Bodenburg (1769), des Friedrich Koberwein und Joſeph Hellmann (im Sommer 1770, auch zu Kremſier), bis um das Jahr 1770 ein ordentliches Theater in Olmütz zu Stande kam. Dieſe Geſellſchaften gaben deutſche Schauſpiele, nämlich Staatsactionen, Comödien und Tragödien, mitunter auch, wie Prenner, Einzinger u. a., nebſtbei Marionettenſpiele. Doch fanden auch die übrigen Schauſtücke jener Zeit Eingang in Olmütz.

Digitized by Google

Johann Michael Müller zeigte sein Marionettenspiel (1750), Pietro Semenzati Seiltänzerkünste, Pantomimen und mathematische Kunstfeuer (1754), Johann Georg Paul de Music seine Wachsfiguren (1755), Michael Baldarach eine laterna magica (1764). Joseph Jacobelli producirte nebst Schauspielen und Comödien auch Ballete und Pantomimen (1765). Selbst die italienische Opern-Gesellschaft des Giuseppe Franceschini (1759, 1762 durch 6 Monate) und der französische Pantomime Franz Joseph Sebastiani (1761) traten in Olmütz auf.

Bisher hatten die theatralischen Vorstellungen in einem Privathause Statt gefunden und es war, im Gegensatze zu Brünn, über die große Beengtheit des Theaters geklagt worden.

Um 1770 baute die Stadt ein eigenes Schauspielhaus auf dem Niederringe mit 10,000 fl. Kosten*). Zugleich entstanden ordentliche Theater-Unternehmungen auf längere Zeitdauer. Gewöhnlich wurden im Faschinge Redouten und zwar im Theater gegeben, wo die Parterre's, der Bühne gleich gemacht, den Tanzboden bildeten. Die deutschen Schauspieler-Gesellschaften des Schwertberger und Felix Brenner (1771), des Christian Wetzel und Andreas Fidler (1772), wie des Einziger (1773), die musikalischen Schauspiele der Theresia Nicolini und des Franz Alfani (1772), die Kreuzer-Comödien des Brünner Theaterunternehmers Schaumberger (1771) folgten schnell auf einander.

Im Jahre 1773 übernahmen aber Friedrich Koberwein und Joseph Hellmann mit ihrer Penzinger deutschen Schauspielergesellschaft das Olmützer Theater auf drei Jahre. Koberwein überließ es von Ende October 1775 bis Mai 1776 dem Joseph Mathias Memminger. Diesem folgte (1776) Wolfgang Rößel, nach welchem Johann Mayer und Anton Pauli, Vorsteher der Esterhazy'schen Schauspielergesellschaft, das Olmützeer große und Sommertheater auf 2 Jahre übernahmen. Der erstere trennte sich aber (1780) und ging nach Gratz und Pauli mußte Schulden halber die Entrepriſe aufgeben, worauf im Sommer 1780 Johann Georg Wilhelm an seine Stelle trat. Vom October 1780 wurde die Unternehmung dem Joseph von Oettl zuerst auf 1, dann auf 3 Jahre überlassen. Als er 1781 starb, setzte sie seine Witwe zwar fort, überließ sie aber pachtweise dem Carl von Palleſtrazzi (1781) und später (1783) dem Carl von Morocz, der jedoch bald seine Gesellschaft verließ und nach Linz ging.

Wegen zu geringer Einnahme hatten die Unternehmer Rößel, Pauli, von Oettl und von Palleſtrazzi das Theater Schulden halber verlassen müssen. Darum bewilligte des Gubernium den vom neuen Pächter Franz Scherzer (1784) angesuchten Bau eines Stockwerkes und die Erweiterung des Theaters nicht. Doch gestand es ihm zur Erleichterung seiner Zinszahlung von 350 fl. für das Theater

*) Dieſes bis 1829 benützte alte Schauspiel-Haus soll schon 1586 entstanden sein (Moravia 1840 S. 108).

Digitized by Google

und die Ballhaltung theatralische Vorstellungen während des Sommers in Proßnitz, Neustadt, Hradisch und Troppau zu. Die „Sommerhütte" für Spectakelstücke wurde seit 1782 nicht wieder errichtet.

Eine Characteristik des damaligen Zustandes des Olmützer Theaters ist uns in Johann Alexius Eckberger's Versuche: Characteristische Beiträge zur Kenntniß der Hauptstadt und Gränzfestung Olmütz, Wien 1788, einem Werkchen, wie Mähren in dieser Art leider kein zweites aufzuweisen hat, bewahrt worden. Sie lautet (S. 82 u. ff.): „Schon lange und in den ersten Zeiten der Jesuiten wurden von selben einige Schauspiele gegeben; jedes Schuljahr beschloß bei ihnen ein, oder mehrere dramatische Stücke aus der profanen und heiligen Geschichte. — Auch Casperl und Harlekin belustigte lange Zeit die Bewohner unserer Feste. Von den regelmäßigen Schauspielen lobt man die unter der Direction des Herrn von Ballestrazzi am meisten. Noch immer ist dieser Mann, der bei der Olmützer Bühne sein Vermögen zusetzte, den Olmützern im frischen Gedächtnisse, immer noch wünschen sie seine zerstreute Gesellschaft zurück. — Ich sah sie nicht spielen, und kann also ihren Werth und Unwerth nicht bestimmen, — Zöllner's Gesellschaft war die erste, die ich auf der Olmützer Bühne auftreten sah. — Man kann nicht läugnen, daß bei der Zöllnerischen Gesellschaft einige gute Schauspieler, einige gute Sänger gewesen sein sollten; aber was diese Gesellschaft am meisten erhielt, war des Herrn Directeur Zöllner's schmeichelnd einnehmendes, ja sogar kriechendes Wesen. Er kannte die schwache Seite der Olmützer sehr genau, wußte ihnen so viel angenehmes zu sagen, daß auch die übertriebensten, seltst beleidigendsten Lobsprüche für baare Münze genommen wurden, daß man bei offenbaren Fehlern, bei seiner unangenehmsten Singstimme immer lauten übertriebenen Beifall zujauchzte. Und wenn er mit tausend Bücklingen, mit tausend Kratzfüssen für den hohen und gnädigen Beifall dankte, ein neues Stück ankündigte, so war der Beifallärm so groß, daß ich einst beinahe 3 Tage taub war. Am meisten wurde ein hoher gnädiger Adel, ein hochlöbliches Militär und ein angesehenes werthes Publikum überrascht; als sie bei der Abschiedsrede des Herrn Zöllner's plötzlich unter Krachen der Kanonen, die mit Karthaunen besetzten Wälle der Stadt Olmütz niedlich illuminirt erblickten. Zöllner schied zufrieden von Olmütz. Im Jahre 1785 spielten Bürger zum Besten des Armeninstituts, dann spielte ein Theil der Bergobzoomischen Gesellschaft von Brünn. Sie konnten aber den Beifall des Publikums nicht erhalten. Der Uebergang von einem Aeußersten zum anderen war für die Olmützer zu stark, zu plötzlich. Zöllner schmeichelte und kroch; Bergobzoomer war ein gerader, seines Werthes bewußter Deutscher, freilich bisweilen zu rauh und ungefällig; und dieser Theil seiner Gesellschaft übertraf Zöllner's nicht viel, und gab zum größten Unglücke minder gewählte schlechtere Stücke. — Auch dann konnte Bergobzoomer nicht vollen Beifall ernten, als nach der Brunst des Brünner Theaters seine ganze Gesellschaft hieher kam, und die bestgewählten Stücke gab.

Digitized by Google

Sie kamen her mit Sack und Pack
Und litten manchen Schabernack
Von unsern stolzen Bürgern.

Nur Herr und Frau Ruth erhielten den ganzen Beifall. Ich sah Herrn Ruth im Verbrechen aus Ehrsucht von Iffland als Sohn, ich sah ihn als Hamlet, und ich kann versichern, daß ihn, im angenehmen Conversationstone, nur Schröder und Remeck übertraf, im Conversationstone stand er selbst Brockmannen nicht nach. Bergobzoomer verließ in der Fasten 1786 Olmütz, und nun war die Bühne bis December leer. Schon glaubte man, wir würden die traurig langen Winterabende ohne Schauspiel zubringen, als Herr Seip mit seiner Gesellschaft erschien. — Dieser Mann war zwar auch ein gerader, Schmeichelei hassender Deutscher, aber er war gefälliger, als Bergobzoomer, und hatte also mit einer minder guten Gesellschaft, aber mit besser gewählten Stücken eine größere Einnahme. Man sah unter ihm wieder bei schönen Stücken viele eine Stunde vor dem Anfange des Spieles von der Cassa traurig zurückschleichen. — Uebrigens war Seip selbst in vielen Rollen ein guter Spieler, in der Lästerschule als Onkel, und in den Jägern als Oberförster gefiel er am besten. Paraskowitz spielte rasche Liebhaber und Heldenrollen gut, nur bisweilen schrie er zu sehr. Madame Seip spielte das unschuldige Mädchen unvergleichlich. Ueberhaupt beeiferte sich die Gesellschaft gemeinschaftlich, allen Beifall zu verdienen. Seips Aufenthalt war zu kurz, als daß er in Olmütz viel hätte gewinnen können. Der herrschende Geschmack der Olmützer ist, bürgerliches Trauerspiel, rührendes Schauspiel und Sittengemälde. Das Theater in Olmütz ist ein elendes Gebäude, das nur aus Noth den Musen zum Wohnsitze eingeräumt wurde. Unter dem Schauplatz sind die Fleischbänke, welche Insekten nähren und Gestank verbreiten. Der Eingang des Theaters ist auf dem Niederring, und man steigt auf zwei hölzernen Treppen mit Lebensgefahr zum Theater, und auf noch mehreren zu den Logen und zur Gallerie hinauf. Das Ganze ist aus dürrem Holze zusammen genagelt, und würde, bei einer unglücklicher Weise entstandenen Feuersbrunst, Ursache sein, daß mehrere im Gedränge ihr Leben einbüßen müßten. Möchten doch die Olmützer Matadoren großmüthig sein, und den Musen einen besseren und sicheren Platz anweisen."

Dieser Zustand des Theater- und Redouten-Schauplatzes währte nichts destoweniger unter den Eindrücken und Folgen der kriegerischen Zeit noch lange Jahre. Zwar entwarf schon im Jahre 1787 der Oberbaudirektor Freiherr von Jacobi einen Plan zur Umwandlung des Olmüher Theaters, allein wegen Mangels an Einkünften der Stadt kam er nicht zur Ausführung und man beschränkte sich durch 40 Jahre mit kleinen Nachhilfen. So wurden für Reparaturen, Decorationen, eine bessere innere Einrichtung u. s. w. im Jahre 1790: 1430 fl., 1796: 260 fl., 1800: 342 fl., 1803: 200 fl., 1806: 3279 fl. und 1807: 206 fl. von der Commune verwendet und der Theater-Pächter Roßbach ließ sich (1790)

Digitized by Google

herbei, aus Eigenem den Theater-Schauplatz und die Logen zu mahlen und dem Theater für die Dauer seiner Pachtzeit seine Decorationen zu überlassen. Seit 1807 blieb aber das Theater seinem Schicksale überlassen und die Stadt gab weder für Decorationen etwas aus.

Das Theater, an sich schon polizeiwidrig, da es sich über den Fleischbänken befand, hölzerne Aufgänge von der Gasse hatte, zugleich einen Redoutensaal, ohne Verzierung, ohne Bequemlichkeit und anständige Speisezimmer vorstellte, ganz aus Brettern zusammengeschlagen war und unter dem freien Dache gespielt wurde, kam in einen so elenden Baustand, daß es (1809 und 1810) gesperrt und zusammengerissen werden sollte.

Doch richtete es der Pächter Bannholzer, welcher einige Monate in der ständischen Reitschule spielte, noch zu einer Nothbühne ein (1812) und so erhielt sie sich bis zum Jahre 1830.

In der neuesten Zeit, in welcher das Olmützer Gemeindewesen einen ungewöhnlichen, erfreulichen Aufschwung nahm, für die Verschönerung der Stadt, für eine empfehlenswerthe Beleuchtung und Pflasterung, Canal-Anlegung, Herstellung von Promenaden, vorzüglicher Caffee- und Gasthäuser u. s. w. sehr viel geschah, konnten die zeitgemäßen Rücksichten für gesellige Freuden, wie sie das Theater und der Tanz bieten, nicht länger unbefriedigt bleiben.

Schon viel früher hatte man zwar das Bedürfniß eines neuen Theatergebäudes und Redoutensaales recht lebhaft gefühlt. Der Baumeister Johann Freywald machte bereits im Jahre 1797 den Antrag, dieselben in seinem Hause zu bauen und, als sein Erbieten nicht annehmbar befunden wurde, übernahm die Stadt selbst die Sorge für die Erfüllung dieses sehnlichen Wunsches. Allein! über der Entwerfung mehrerer Pläne, der Ausmittlung von Bauplätzen (das städtische Commandanten-, das fürstlich Dietrichstein'sche Majorats-Haus, das Kapuziner-Kloster wurden bezeichnet), der Aufbringung des Baufondes vergingen, unter den störenden Einwirkungen der langjährigen Kriege und nachher der Reglung des Commun-Haushaltes, 30 Jahre.

Nur dem Tanzvergnügen kam der Weinhändler Johann Handwerk durch die Erbauung eines Saales (1807) entgegen, in welchem die Redouten abgehalten wurden.

In neuerer Zeit gestalteten sich die Verhältnisse weit günstiger. Es wurden nämlich (mit 4054 fl. CM. Kosten) die bisher im Herrenhause gewesenen Kanzleien des städtischen Wirthschaftsamtes im Rathhause untergebracht und das Herrenhaus ward zur Wohnung des bisher im alten Commandanten-Hause bequartirt gewesenen jeweiligen Festungs-Commandanten adaptirt (Hfdt. 14. Sept. 1815 Z. 16,490). Die Stadtgemeinde veräußerte weiter das alte Theatergebäude um 14,000 fl. an die Fleischerzunft (Hfdt. 16. Juli 1818 Z. 11,238). Endlich kamen die Communrenten in die Lage, die großen Kosten zu bestreiten. Daher genehmigten Seine k. k. Majestät mit der a. h. Entschließung vom 8. October

Digitized by Google

1828 den Bau eines neuen städtischen Theaters an der Stelle des alten baufälligen Commandanten-Hauses.

Der Bau wurde auch, nach dem Plane des Wiener Hofarchitecten Joseph Kornhäusel, in den Jahren 1828, 1829 und 1830 ausgeführt.

Die Demolirung des alten Commandanten-Hauses kostete 3422 fl. 27²/₄ kr. C. M. und 739 fl. 6³/₄ kr. W. W.
der Bau des Theaters 68,234 „ 26³/₄ „ — und 4251 „ 2 „ —
zusammen 71,656 fl. 54¹/₄ kr. C. M. und 4990 fl. 8³/₄ kr. W. W.

Für die Decorationen allein waren 5019 fl. veranschlagt. Die Malerei übernahm der Wiener Hoftheater-Maler Mathias Gail und zwar jene der Decorationen für 3059 fl. 48 kr, die Ausmalung des äußern Schauplatzes, nach Kornhäusels Zeichnung, für 645 fl. CM.

Mehrere tausend Gulden verwendete die Stadt überdies für spätere Bauten und Anschaffungen, wie 1785 fl. 40¹/₄ kr. CM. für den Bau eines Theaterrequisiten-Schopfens (1833), 2400 fl. CM. für die Einrichtung der Meißner'schen Luftheitzung im Theater und Redoutensaale (1838 und 1839), u. m. a. auf Drapperien, Decorationen, Spiegelfenster u. s. w. (Moravia 1841 S. 76). Im Jahre 1840 kostete das neue Theater die städtischen Renten bereits 80,435 fl. CM. (Hfzdt. 12. Sept. 1840 Z. 28,437).

Dafür erhielt aber auch Olmütz, unter ausdauernder und bereitwilliger Verwendung des bürgerlichen Communausschußes, eine der schönsten Provinzial-Bühnen, welche größer als die Josephstädter in Wien sein soll.

Der Bauplan ist, wie gesagt, Entwurf des rühmlich bekannten Architekten Joseph Kornhäusel in Wien, nach dessen mündlicher Angabe auch die Malerei des Theater-Schauplatzes und des im Vordergrunde befindlichen Redoutensaales ausgeführt wurde. Der Bau selbst und die innere Einrichtung wurden unter der zweckmäßigen Leitung des Olmützer städtischen Bauverwalters Brunner vorgenommen und im September 1830 zur Vollendung gebracht. Am 3. October als am Vorabende des Namensfestes Seiner Majestät des Kaisers Franz wurde die Bühne eröffnet.

Die Decorationen sind von den geschickten Decorations-Malern Martin Mayer und Scharhan aus Wien; auch die Maschinerie ist das Werk des Wiener Künstlers J. Leining. 1843 wurden, außer einer Centrallampe im Werthe von 220 fl. CM., auch zehn neue Decorationen vom Wiener Maler Martin Mayer beigeschafft und die Hallen zum Theile neu decorirt (Moravia 1843 S. 321).

Der Theater-Schauplatz hat eine acustische Form und besteht aus 4 Etagen. Wenn man für jede der 35 Logen 4 Personen rechnet, so kann das Theater 900 bis 1000 Menschen fassen. Der äußere Schauplatz ist sehr freundlich grau in grau gemalt und das Innere der Logen und Vorder-Courtine sind blau drapirt. Das Ganze macht einen angenehmen Eindruck, der durch die geschmackvoll decorirte Hofloge noch erhöht wird. Das geräumige Parterre wird durch eine

Digitized by Google

große Lampe aus der Demuth'schen Fabrik zu Wien erhellt; auch sind zwei Reihen versilberter Girandolins angebracht, um bei feierlichen Anlässen den hohen Festen angemessen beleuchten zu können. Der Bühnenraum hat im Prosceniun eine Breite von 37 Fuß und von den Portalpfeilern bis an die Schlußmauer eine Tiefe von 38 Fuß, welche letztere im Erfordernißfalle noch um 11 Fuß vermehrt werden kann. Der innere Raum hat 5 Coulissen-Längen.

Ueber der Vorhalle erhebt sich der Redouten-Saal mit den dazu gehörigen Localitäten. Dieser hat eine Länge von 11 Klaftern 8 Schuh, eine Breite von 8, und eine Höhe von 5 Klaftern 2 Schuh. Er ist rings mit einer breiten Gallerie umgeben und wird von einem colossalen und 6 kleineren Lustern, einer Kunstarbeit des Olmützer Glasermeisters Zbitek, und durch 24 englische Kupellampen erleuchtet. Der Redoutensaal wurde am 9. Jänner 1831 eröffnet. 1845 ward derselbe von Wiener Malern um den Preis von 1500 fl. CM. neu und sehr geschmackvoll ausgemalt.

Das Redoutensaal- und Theater-Gebäude ist durch eine Doppelstiege getrennt, die alle Ubicationen das Theater-Schauplatzes und des Saales vereiniget. Auch befindet sich im Theater-Gebäude eine Traiterie und Zuckerbäckerei (Moravia 1838 S. 28).

Das Theater in Olmütz gewann aber nicht nur einen würdigen Schauplatz, dasselbe hob sich auch in künstlerischer Beziehung. Seit mehr als einem halben Jahrhunderte wechselten nur wenige Theater-Directionen.

Carl Hein war 1788/9 und, nach einer Unterbrechung von einigen Jahren, während welchen er die Troppauer Bühne leitete und Christian Roßbach von 1789—1793 die Olmützer in Pacht hatte, wieder vom 1. October 1793 bis Ende September 1802 Unternehmer des Olmützer Theaters.

Roßbach erwarb sich durch seine Schauspiele Beifall, mahlte auf seine Kosten den Theater-Schauplatz und die Logen, bediente sich seiner eigenen Decorationen, erwirkte die Erlaubniß, auch in der Fastenzeit Schauspiele aufführen zu können (Hfdt. 26. Oct. 1792) und ließ sich zur Erhöhung des Pachtzinses für die Aufführung von Schauspielen und Opern, dann für die Ballhaltung von 3 fl. auf 4 fl. 30 kr. für jede theatralische Vorstellung und jeden Ball herbei. Außerdem hatte der Theater-Unternehmer des Jahres ein Schauspiel für das Armeninstitut zu geben und 50 fl. an die Brünner Hauptarmencasse zu entrichten, überdieß 50 fl. zu zahlen und ein zweites unentgeldliches Schauspiel für das Armeninstitut zu geben, wenn die Sommerhütte nicht wieder errichtet und keinem andern Schauspiel-Unternehmer Vorstellungen im Sommer gestattet würden.

Auch Hein entging Anfangs nicht der Beifall des Publikums für seine Schau-, Trauer-, Lustspiele und Opern. Später erhoben sich aber Klagen, daß er selten gute Schauspiele zur Aufführung bringe und das Olmützer Theater, besonders nach der inneren Einrichtung, noch sehr weit von seiner Bestimmung entfernt sei. Deßhalb schlug man den Weg der Lizitation des Theaters ein

Digitized by Google

(1798), um eine größere Concurrenz der Unternehmer und mehr Vortheil für die Gemeindcasse zu gewinnen.

Heim erstand das Theater (1799—1802) um einen jährlichen Zins von 820 fl., was, im Vergleiche zu dem früheren durchschnittlichen Ertrage von 500 fl., zwar der Stadt eine größere Rente, dem Theater aber gewiß keine Verbesserung verschaffte. Noch weniger war dies der Fall, als nach dem Abtreten des Afterpächters Wenzl Michule (1800—1802), bei der nächsten Versteigerung der neue Unternehmer Andreas Hornung (1. Oct. 1802—Ende Sept. 1805) sich auf einen jährlichen Pachtschilling von 1421 fl. einließ, wenn auch die Abgabe von 9 kr. von jedem Gulden des Valleintritts-Geldes auf den Zins übernommen wurde.

Man ging daher bald wieder von dem Lizitations-Systeme ab und überließ 1805 das Theater an den Olmützer Bürger und Schauspieler Anton Kreutzmayer gegen 800 fl. Zins und 158 fl. Pauschale für den Ballgroschen auf 6 Jahre. Nach seinem frühen Tode führten es zwar die Erben unter der Leitung des Joseph Bannholzer fort; allein nach dem Absterben der Wittwe übernahm dieser vom 1. Juli 1806 an unter denselben Bedingnissen das Theater und die Ballhaltung auf seine eigene Rechnung. Er führte sie, seit 1812 gegen einen Zins von 400 fl. W. W., jedoch mit der Verbindlichkeit, die Reparaturen des innern und äußern Schauspielhauses und die Miethe des Ballsaales auf sich zu nehmen, bis zu seinem Tode am 22. Juli 1827 fort, worauf bis zur Vollendung des neuen Theaters seine Wittwe Anna Bannholzer an die Stelle trat. Bannholzer machte sich wenigstens um die Erhaltung des elenden Wrak's der Bühne und deren innere Einrichtung verdient. Seine artistischen Leistungen mögen, ungeachtet der gesteigerten Anforderungen des Publikums, nicht viel jene seiner Vorgänger überragt haben.

Doch befanden sich in seiner Gesellschaft (von 1813 an) Mitglieder, welche sich einen guten Namen erwarben und zum Theile später in andern Sphären excellirten, wie die Schauspieler und Sänger Feistmantel, Stein, Kurz, Carl Wilhelmi, Karsten, Kiesel, Seipelt, Köhler, Reizenberg, Rott, Müller, Moser, Seydelmann, Karschin, Mangold, Krones, Arbesser, Walldorf, Conradi u. a., die Schauspielerinnen und Sängerinnen Grimm, Schröder, Berka, Santoro, Hölzl, Slawik, Seipelt, Horst, Schikaneder, Jäger, Müller, Schmidt, Karschin, Lange, Schulz, Arbesser, Herbst, Denker (Hahn), David, Köhler u. s. w. Die Olmützer Bühne jener Tage trat nicht vor der Aufführung der größten Schauspiele der alten und neuen Zeit und selbst großer Opern zurück.

In künstlerischer Beziehung, so wie in der äußern Ausstattung des Schauplatzes, hebt eine neue Epoche in der Geschichte des Olmützer Theaters von dem Zeitpuncte an, wo die Musen der Mimik, des Gesanges, der Musik und des Tanzes die neuen freundlichen Hallen bezogen.

Der Pacht des Theaters, Redoutensaales und der Traiterie wurde vom 1. October 1830 an auf 6 Jahre dem bekannten Theaterdirector Leopold

Digitized by Google

Hoch gegen einen jährlichen Zins von 1000 fl. CM. überlassen. Die Leitung übernahm seine Gattin. Seine Gesellschaft bebütirte den Sommer hindurch in Baden bei Wien, welcher Umstand auf das Engagement und die Wahl der Mitglieder der Olmützer Bühne sehr vortheilhaft einwirkte. Sie zählte mehrere wackere Mitglieder, wie die Schauspieler Feichtinger, Roll und Scotti, die Schauspielerinnen Dem. Hoch, Wilhelmi und Horst, Mad. Köhler, die Sänger Dams, Köhler, Kneuer, die Sängerinnen Hanal und Ottine, die Localsängerin Löffler.

Im Jahre 1834 übernahm der Troppauer Theaterunternehmer Carl Burghauser den Afterpacht und 1836 auf 6 Jahre die selbstständige Leitung des Theaters nebst der Ballhaltung gegen einen jährlichen Pachtzins von 500 fl. CM., da seit 1836 die Traiterie hievon getrennt und eigends verpachtet ist. 1842 erneuerte er die Unternehmung auf weitere 6 Jahre, gegen Erhöhung der Eintrittspreise für das Parterre von 16 auf 20 und der Sperrsitze von 20 auf 24 kr. CM. (Moravia 1842 S. 312).

Man rühmte von ihm, er führe die Direction mit reger Thätigkeit, sei stets bemüht, gute Schauspieler und Sänger zu gewinnen, habe eine zahlreiche Bibliothek und ansehnliche Garderobe und befriedige möglichst die hochgestellten Forderungen des Publikums. „Unter allen kleineren Bühnen Oesterreichs, die ich (sagte der Verfasser von: Oesterreich und seine Staatsmänner, II. Bd. Leipzig 1844 S. 186) auf meiner Reise durch diesen Staat hin und wieder kennen gelernt, ist, offen gestanden, jene zu Olmütz (unter Burghausers Direction) eine der ersten, wenn nicht die erste. Ich habe nie eine so wackere Gesellschaft, ein so reges Zusammenspiel, nie eine so umsichtige Regie bei einem kleinen stehenden Theater gefunden, als wie dies in Olmütz der Fall war. Es wäre nur zu wünschen, daß jede Direction in gleicher Weise ihre Verpflichtungen gegen die Kunst, wie gegen das Publikum erfüllen möchte."

Die Theater-Saison währt vom October bis zu Ostern.

In der Zwischenzeit löset sich die Gesellschaft auf, oder besucht kleinere Städte; jene Burghauser's gewann, als rühmliche Ausnahme von andern deutschen Gesellschaften, selbst in Krakau lebhaften Beifall (Moravia 1843 Z. 262).

Die Olmützer Bühne zählte, so weit es die beschränkten Mittel und die aus der Schwierigkeit, hier ein stabiles Theater zu gründen, hervorgehende nachtheilige Einwirkung auf seine Stellung in der Kunstwelt nur imer gestatten, stets einige hervorragendere Mitglieder, sowohl im Schauspiele als im Gesange, und schloß von ihrem Repertoir weder die größten Opern aus. Ja! es waren hier Künstlerensemble's zu sehen, wie deren größere Theater häufig entbehren, wie z. B. im Jahre 1837 im redenden Schauspiele, 1840 in der Oper.

In der Zeit vom 4. October 1837 bis Ende Februar 1838 wurde nebst verschiedenen Schauspielen 51 Lustspiele, 32 der beliebtesten Localstücke und 16 der beliebtesten Opern zur Darstellung gebracht und zwar an letzteren: Norma, der Schwur, Robert der Teufel, die Unbekannte, die Puritaner, Montechi und Capuletti, Tancred, die Ballnacht, der Barbier von Sevilla, die Nachtwandlerin,

Digitized by Google

die Jüdin, der Freyschütz, der Postillon von Longjumeau, Zampa, das Nachtlager von Granada und Don Juan. In der Saison vom 23. September 1843 bis 30. März 1844 fanden 183 Vorstellungen Statt, worunter 44 Novitaten (4 Opern: Linda von Chamounir, Marie, die Tochter des Regimentes, die Römer in Melitone und Lucrezia Borgia, 12 Schauspiele und Dramen, 16 Lustspiele u. s. w.). Die Oper ist auch hier eine Hauptbedingung für den Flor einer Direction; deßhalb muß das Schauspiel, obwohl nicht ganz vernachläßigt, doch zurückstehen. In neuester Zeit geschah auch nach Jahren der erste gelungene Versuch mit der Vorführung von Dramen in böhmischer Sprache (Moravia 1843 S. 98).

Was die Ausstattung der Stücke, besonders der Opern z. B. der Ballnacht, Robert des Teufels u. s. w. betrifft, so geschah diese mit einem bedeutenden Aufwande im Costüm und sie würde jeder großen Bühne Ehre gemacht haben (Moravia 1838 S. 32, 371, 379, 1839 S. 455, 676, 680, 1842 S. 407, 1843 S. 19 u. ff., 106 u. ff, 321, 342; Adler 1842 Nro. 281; Humorist 1842 Nro. 252; Wiener Theaterzeitung 1842 Nro. 288, 1843 Nro. 4, 1844 Nro. 29).

Gäste von größerem Rufe traten selten in Olmütz auf; doch gastirten hier selbst Caroline Bauer, Jerrmann, Wild, Löwe, Dem. Enghaus, Laroche, Anschütz, Formes u. a. Die Zustände des Olmützer Theaters fanden an B. R. Leitner, Sturm u. a. begabte Referenten und eine Stimme in öffentlichen Blättern (Moravia, Neue Zeit u. a.).

So erfreute sich Olmütz einer der bessern Provinz-Bühnen, welche selbst an viele hochgestellte Bühnen manches ausgezeichnete Mitglied abgegeben hat, wie Dem. Krones, Friederike Herbst, Mad. Lange, die Herren Seipelt, Rott, Seydelmann (dessen Leben von Rötscher 1845), Grimm, Racke u. a. in älterer, Dem. Denker, die Herren Feistmantel, Feichtinger, Lang u. a. in neuerer Zeit, welche hier nicht vorübergehend, sondern durch mehrere Jahre wirkten (Wiener Theaterzeitung 1841 S. 904).

Im Jahre 1844 (bis 21. Dez.) gab Burghauser in 106 Vorstellungen 81 verschiedene Stücke und zwar 24 Localpossen, 21 Dramen, 19 Lustspiele, 14 Opern, 7 Vaudeville's, im Allgemeinen 24 Novitäten, dann mehrere Tableaux sämmtlich von seiner Erfindung (Moravia 1845 S. 7).

Die Theater-Saison vom 1. September 1845 bis Ostern 1846 ließ die Erwartungen, die man Anfangs gehegt, größtentheils unbefriedigt, denn so geschätzte erprobte Individuen die Olmützer Bühne an Frl. Ney, Lechner, den Herren Ehlert, Haimer und Gruber hatte, so war doch, die Localposse ausgenommen, das Ensemble der Oper wie des Schauspieles ein sehr mangelhaftes (Moravia 1846 S. 184). Noch weniger genügten die nächsten Jahre. Burghauser, dessen energische Directionsführung voll Umsicht und Takt in früherer Zeit gerühmt wurde, ließ seinen Eifer jährlich mehr sinken. Wenn vordem kein gutes Ensemble bestand, so fesselte doch die Oper oder die Posse u. a. das Interesse; später ward aber nichts mehr geleistet, was auch nur geringe Ansprüche befriedigen konnte (eb. 1846 S. 591). Nachdem Burghauser noch im Jahr

Digitized by Google

1846/7 in 199 Vorstellungen 101 Trauer-, Schau- und Lustspiele, 39 Opern, 59 Localpossen und Vaudevilles vorgeführt hatte, schied er zu Ostern 1847, nach einer 13jährigen Directionsführung, mit dem Nachrufe, daß er die Olmützer Bühne aus den Händen des bühnenunkundigen Hoch in einem Zustande völliger Auflösung übernommen, dieselbe, freilich unter günstigen Verhältnissen, wie der zweimaligen Erhöhung der Eintrittspreise und der bedeutenden Zunahme des Theaterpublikums, in der ersten Hälfte seiner Zeit in einen Zustand versetzte, welcher unter allen bisherigen Direktionen am meisten befriedigte, jene schönen Tage der Oper schuf, wo Kunstfreunde aus Brünn und Troppau selbst herbeikamen, daß jedoch Burghauser in der letzteren Zeit eine immer mehr gesteigerte Nichtachtung des Publikums an den Tag legte (Moravia 1847 S. 180, 408).

Am 1. September 1847 begann die neue Theater-Leitung des dramatischen Dichters Friedrich Blum in Pohl's Gesellschaft. Er stattete den äußern Schauplatz prachtvoll aus, erweiterte das Theater, vermehrte die Logen und Sperrsitze und schaffte neue Decorationen bei. Eine geschmackvolle Scenerie und eine gewählte reiche Garderobe stand im Einklange. Ein zwar kleines, aber artiges Ballet, ein verstärkter Chor, ein vervollständigtes Orchester (32 Personen) unter der Leitung zweier Capellmeister (Pütz und Urban) und eines Orchester-Directors (Amenth), ein für das Schauspiel und die Oper zahlreiches Personal kamen hinzu. Die Kräfte der letzteren (Mad. Pütz-Steidler, Lukatschi, die Herren Turwald, Binder, Radkowsky) waren entschieden besser, als jene des ersteren (in dem Dem. Dürmont, die Herren Blum, Pohl, Moldt u. a. hervorragten); dazu die Pracht in Decorationen und Costüm und das Ueberwiegen der Oper ist erklärlich (Moravia 1847 S. 424, 444, 542 ff.).

Das Haus war prachtvoll ausgestattet, wie kein zweites Provinztheater; in 12 Wochen des Jahres 1847 wurden 11 verschiedene Opern mit lobenswerthen Kräften, großer Präcision und besonderm Glanze an Costüms und Decorationen in die Scene gebracht; die Posse war trefflich, das recitirte Schauspiel gewann stets mehr; der Besuch des Theaters blieb aber hinter den früheren Jahren und den Anstrengungen der Direction zurück (eb. S. 596).

Der ausgezeichnete Director Blum erhielt sich auch durch die Stürme der nächsten Jahre und während der längeren Anwesenheit des kaiserlichen Hofes in Olmütz. 1852 wurde ihm das Theater auf weitere 6 Jahre überlassen.

In der letzten Zeit hat sich in Olmütz auch ein Musik-Verein und eine Musik-Schule gebildet.

Zweiter Abschnitt.

Die Theater in Znaim, Iglau, Troppau, Teschen u. a.

Bei Znaim und Iglau reicht die Kenntniß der Geschichte ihrer Theater nicht über die Mitte des vorigen Jahrhundertes. Dort begegnen wir zuerst dem schon von Brünn und Olmütz bekannten Principale hochdeutscher Comödianten

Digitized by Google

Johann Adam Horschelt (1741); in Iglau dem Principale Wenzl Fur (1755), doch bestand schon im Jahre 1740 hier ein Opernhaus, in welchem zur Feier der Anwesenheit des Olmützer Bischofs eine Vorstellung Statt fand.

Die in der Provinz herumwandernden Gesellschaften des Wenzl Fur, Carl Joseph Schwertberger, Michael Prenner, Johann Georg Obinger, Mathias Einziger, der verbündeten Unternehmer Koberwein und Hellmann traten auch in Znaim und Iglau auf.

In Znaim treffen wir Fur 1755, Prenner 1756 und 1771, Schwertberger 1755, 1756, 1760, 1770, Obinger 1763/4, Hellmann 1776, ihn und Koberwein 1777, Einziger 1778; in Iglau: Fur 1755, Prenner 1756, 1771, Obinger 1770, Hellmann und Koberwein 1777, Einzinger 1778. Außerdem spielten in Znaim die Truppen des Johann Vogt (1756), Johann Schulz (1759, 1763), Franz Schletzer (1760), Johann Georg Hebentinger 1767/8), Franz Keyl (1772), Andreas Fidler (1772), Joseph Nowak (1773/4), des auch in Brünn, Olmütz und Troppau's Theatergeschichte genannten Johann Georg Wilhelm (1779).

In Iglau producirten sich außer den oben erwähnten: Anna Buchau (1759), Heinrich Bieron (1762), Ferdinanda Marie de la Touche, welche sich mit einer kleinen Truppe von der Burianischen Gesellschaft in Brünn getrennt hatte (1764), Caspar Ehrenzweig (1768), Franz Wasser (1769).

Diese Gesellschaften gaben außer den gewöhnlichen Comödien, nämlich den Staatsactionen, Lust- und Trauerspielen, in welchen der Hanswurst die Hauptperson machte, nur Marionettenspiele, Pantomimen, Singspiele, Burlesken.

In späterer Zeit fand auch das verbesserte deutsche Schauspiel und selbst die Oper Eingang. Um die nämliche Zeit wie in Olmütz entstanden auch in Znaim und Iglau ordentliche Theater-Unternehmungen. Georg Anton Schoßleitner führte in den Jahren 1780—1785 während des Herbstes und Winters das Znaimer, Waldherr übernahm 1781 auf 3 Jahre das Iglauer Theater. Doch erhielten auch Carl Ludwig Fischer für 1782/3, und Carl Heitschold für 1783/4 die Bewilligung zu ihren theatralischen Productionen in Iglau. Den 12. Dezember 1784 wurde das neu erbaute Theater in Znaim eröffnet, nachdem die deutsche Schauspieler-Gesellschaft unter Schoßleitner's Direction, vom Publikum unterstützt, schon durch mehrere Jahre dessen Anerkennung erworben hatte (Brünner Zeitung 1784 Nro. 103).

Dieses städtische Theater wurde in einer von der Stadt 1784 um 500 fl. gekauften noch ungeweihten Capelle des aufgehobenen Clarisser-Nonnenstiftes von der ersteren, durch ansehnliche Beiträge des Znaimer Adels unterstützt, hergestellt, 1829 geschmackvoll erneuert und mit einem Tanzsaale versehen (Wolny's Topographie von Mähren, 3. Bd. S. 49; Znaim's Volksfest, Znaim 1833).

Seit jener Zeit haben sich in beiden Städten Theater erhalten, in welchen wandernde Gesellschaften theatralische Vorstellungen, in der Regel während des Herbstes und Winters, zur Schau bringen. Man wird billig an deren

Digitized by Google

Kunst-Stufe keinen hohen Maßstab anlegen und begnügt sich, wenn die Productionen von Conservationsstücken, Schauspielen, Lustspielen und Possen sich in der Sphäre des Mittelgutes behaupten und nicht in den Bereich des Schlechten streifen oder dasselbe wohl gar absorbiren. Natürlich wirken hier Umstände, günstige Verhältnisse und die Beschaffenheit der Direction wesentlich auf die Art der Productionen und ihrer Ausstattung ein. Deßhalb ist nicht unerhört, daß die Theater dieser Städte manchmal mit Erfolg der Stufe zustreben und sie auch wohl erreichen, auf welcher sich selbst die Bühnen größerer Städte nur mühsam erhalten. So soll es z. B. unter der Direction Reisinger's in den 1820ger Jahren eine Zeit gegeben haben, wo das Iglauer Theater im Schauspiele, wie in der Oper gut zu nennen war und mit jenem mancher Provinzial-Hauptstadt wetteifern konnte.

In neuerer Zeit wurde aber das Theater daselbst, zum Theile in Folge der Bevorzugung des Tanzes und des Entstehens der Casino-Gesellschaft, und unter Miller's (1838) und der Mad. Seidler Direction (1839, 1840) sehr vernachläßigt, fand jedoch später (1841/2) unter der Mad. Seidler und dem Geschäftsleiter Schätzel wieder belobende Anerkennung (Moravia 1841 S. 390). Possen und Schauspiele in Kotzebue'scher und Iffland'scher Manier fanden hier noch die besten Repräsentanten, dagegen stand die Oper und das ernste Drama mit wenigen Ausnahmen verwaist (Moravia 1838 S. 288, 1839 S. 708, 1840 S. 363, 1841 S. 390, 1842 S. 388).

Theaterdirector Kramer ahmte das Beispiel von Brünn nach und schuf eine Arena; er vertauschte die Bretter, welche die Welt bedeuten sollen, mit dem Sande des Noe'schen Gartens (eb. 1842 S. 184). Director Schulz bemühte sich mit einer Gesellschaft größtentheils routinirter Schauspieler die Iglauer Bühne, die früher einem Marionettentheater in einer Dorfschenke glich, wieder zu Ehren zu bringen. Die neuesten Wiener Possen, selbst das feine Lustspiel gelangen (eb. 1844 S. 491).

Unter der Direction des Stephan Mayerhofer (1846/7) kamen neben vielen neuen Stücken selbst Opern mit einer für Iglau glänzenden Ausstattung an Costüms und Decorationen auf die Bühne; die Leistungen seiner Gesellschaft befriedigten im Allgemeinen (Moravia 1847 S. 70). Unter der energischen Leitung des Directors Hanno (1847) erreichte das Iglauer Theater eine Stufe, auf die es wohl noch nie gekommen war; es hatte mitunter recht tüchtige Darsteller und die neuesten wie auch ältere classische Stücke gingen zur größten Zufriedenheit des Publikums über die Bühne (eb. S. 592).

1849 übernahm der Theaternestor Joseph Siege, der seit seiner gewiß 50jährigen Geschäftsführung aus allen Calamitäten stets siegend hervorgegangen ist, dessen zahlreiche Bibliothek und Garderobe nie durch executiv-richterliche Eingriffe gelitten, die Iglauer Bühne, welche seit Jahren den Unternehmern keine Rosen gebracht. Er setzte die Leitung auch 1850 fort.

Digitized by Google

Ein wackerer Dilettanten-Verein gab übrigens durch Jahre gelungene Vorstellungen zum Besten der Humanitäts-Anstalten.

Iglau nimmt auch die sehr auszeichnende Eigenthümlichkeit für sich in Anspruch, daß hier seit dem Jahre 1819 ein Musik-Verein besteht, welcher eine Musikschule unterhält und musikalische Academien in dem ehemaligen Jesuiten-Theater im Gymnasiums-Gebäude, einem sehr geräumigen hübschen Saale, gibt, in welchen unter andern regelmäßig Opern-Ouvertüren unter zahlreicher Besetzung zur Aufführung gelangen, ja selbst die größten musikalischen Tonschöpfungen (z. B. Haydn's Schöpfung) in der Mitwirkung von mehr als 200 Personen aus der einheimischen Bevölkerung eine glänzende Lösung fanden (Theater-Zeitung Nro. 83—1835, Moravia 1840 S. 60).

Die Theater zu Brünn, Olmütz und Znaim sind Eigenthum und Unternehmungen der Stadtgemeinden, welche in ihrer Erhaltung der Herrschaft der Kunst und dem Vergnügen des Publikums huldigen, nachdem das ökonomische Interesse, welches einige Zeit vorgewaltet hat, in den Hintergrund getreten ist. Stände und Stadt brachten für die Herstellung eines würdigen Schauplatzes in Brünn schon vor mehr als einem halben Jahrhunderte ein Opfer von mehr als 100,000 fl. und hielten durch die totalen Umstaltungen im Jahre 1814 und den 1830ger Jahren gleichen Schritt mit den Anforderungen der Zeit. Olmütz schuf sich in der neuesten Zeit eines der schönsten Theater minderer Cathegorie. Auch Znaim erhielt um dieselbe Zeit eine recht hübsche und anständige Schaubühne, obgleich hier, bei einer Bevölkerung von 6000 Seelen und keinen begünstigenden Umständen weniger die Bedingungen eines guten Theaters gegeben waren.

Der thätige und unternehmende Kreishauptmann Czikann, auf dessen Anregung das Gymnasium und die Hauptschule in Znaim mit bedeutenden Kosten eine entsprechende Unterkunft im ehemaligen Clarissernonnen-Kloster erhielten, eine neue Frohnfeste, ein neues Thor und aus einem wüsten Felsen, als würdiges Seitenstück des Brünner Franzensberges, die schöne Promenade-Anlage der Carolinenberg in Znaim hergestellt wurde, schenkte auch dem Theater daselbst, als einer Hauptseite unseres dermaligen socialen Lebens, seine Aufmerksamkeit.

Auf seine Einwirkung bildete sich ein Privat-Actien-Bauverein unter dem pensionirten Oberlieutenant Joseph Aue, welcher das in den schlechtesten Zustand gerathene städtische Theater 1829 ganz neu reconstituirte und 1830 einen früher nicht bestandenen Redouten-sammt Speisesaal und andern Lokalitäten dazu baute. Obwohl die Herstellung bequem und gefällig ausfiel, stiegen bei den beträchtlichen Opfern und Geschenken, welche von mancher Seite gebracht wurden, die sämmtlichen Bau- und Einrichtungskosten doch nicht über 3323 fl. 35$^2/_4$ kr. CM., worauf der Verein 2704 fl. 11$^2/_4$ kr. und die Stadtgemeinde für Materialien 619 fl. 24 kr. bestritten. Die Gesellschaft erhielt das Recht, im städtischen Theatergebäude auf ihre Rechnung Bälle und Casino's so lange abzuhalten, bis sie ihre Auslagen hereingebracht haben werde. Das ganze Gebäude wurde aber Eigenthum der Stadtgemeinde, deren Renten dem Vereine und den Actionären ihre

Digitized by Google

Auslagen in so fern sie nicht auf die Vergütung verzichteten oder aus der Verpachtung der Tanzunterhaltung bereits befriedigt waren, ersetzten (Gbdt. 17. März 1837 Z. 7019).

Die Znaimer Theater-Unternehmung hatte seit einem halben Jahrhunderte ohne Ballhaltung bestanden; jetzt suchte man ihr durch Verbindung mit dieser mehr Consistenz zu geben. Aber man gerieth auch hier, aus Oekonomie- und Concurrenz-Rücksichten, auf das schon in Brünn's und Olmütz's Theatergeschichte als schädlich geschilderte Auskunftsmittel der Lizitation, statt der früheren freien Auswahl des Theater-Unternehmers.

Der brave Reisinger wurde 1818 der erste Pächter bis 1821. Seine Nachfolger Joseph Siege (1821—1824), Johann Jokob Sauslein unter dem Namen Jakobi (1824—1829; er war auch schon von 1815—1818 da gewesen), Moritz Römer (1829—1832) entsprachen wenig oder, wie Siege, gar nicht.

Erst der ehemalige Brünner Schauspieler, nachher Oberregisseur des fürstlichen Schloßtheaters in Töplitz Wilhelm Thiel (1832—1835) hob das Znaimer Theater. Er verwendete viel auf die Scenerie, hielt gute Schauspieler, ließ mehrere Brünner Schauspieler und selbst die Wiener Comiker Scholz und Lang auftreten. Allein bei den immer höher gestiegenen Forderungen des Publikums, zu welchen der viel zu hohe Pachtschilling gerade in umgekehrtem Verhältnisse stand, konnte er sich nicht behaupten. Denn schon Römer hatte als Theaterpächter für jede Vorstellung 1 fl. 9 kr. CM. in die städtischen Renten zu zahlen und für das Armeninstitut und die städtische Beleuchtung zwei unentgeldliche Vorstellungen zu geben. Thiel pachtete das Theater und den neuen Redoutensaal nebst Ballhaltung vereint um 340 fl. CM. jährlich, überließ aber wegen schlechten Geschäften beide an den Subpächter Louis Groll (1834 und 1835).

Sein Nachfolger Carl Weidinger (1835—1837) konnte die Pachtbedingnisse (65 fl. Zins und 1 fl. 25 kr. CM. für jede Vorstellung) nicht zuhalten. Man war daher genöthigt, beide Unternehmungen vereint an Paul Trost (1837/8) um 1 fl. für jede Vorstellung und endlich an Adolph Scotti (1838 bis 1840) um einen fixen Zins von 100 fl. jährlich zu überlassen.

Vom October 1840 war wieder Thiel Unternehmer des Znaimer Theaters, welches aus der gleichzeitigen Führung des Brünner Theaters an künstlerischem Werthe nur gewinnen konnte und sich selbst an Dramen, wie Wallenstein's Tod, wagte und Gäste, wie Nestroy, vorführte.

Vom November 1841 übernahm Johann Kramer die Direction und eröffnete sie mit der Griseldis. Ihm folgte Joseph Glöggl, seit 1843 zugleich Theater-Director in Brünn.

1846 wurde das Theater geschmackvoll renovirt, Wild's Direction gelobt (Wiener Theater-Zeitung 1847 Z. 111; Moravia 1846 S. 480).

In Iglau, mit einer, freilich größentheils verarmten Bevölkerung von nahe 20,000 Seelen, fanden die Theater-Vorstellungen in der 1787 entweihten und vom Stadtrathe zu einem Theater eingerichteten Sct. Elisabeth- (oder Spital-)

Digitized by Google

Kirche in der Spitalgasse, seit mehreren Decennien aber in dem, blos mit einer Gallerie versehenen Saale eines Privathauses (des 3 Fürsten-Gasthauses) statt, welcher kaum 300 Menschen faßte; wie kaum eine andere, thronte die Iglauer Bühne in der Höhe eines zweiten Stockwerkes; zugleich diente sie zur Abhaltung der Bälle. Es geschahen zwar schon in früherer Zeit mehrmal Versuche, den Theater-Musen einen eigenen Sitz zu erbauen; allein sie führten zu keinem Resultate.

Bereits 1794 wollte der Magistrat die entweihte Kapuziner-Kirche in ein Theater umstalten, es wurde aber wegen des Standes der städtischen Renten nicht bewilligt. 1821 scheiterte das neuerliche Vorhaben des Magistrates, ein Theater auf Actien zu bauen, an der Unvermögenheit der Communrenten, ein späterer Privat-Versuch (1824) an polizeilichen Anständen und auch der letzte Versuch, ein Theater durch Private herzustellen zu lassen (1837), hatte keinen Erfolg.

Im Jahre 1844 vereinigten sich mehrere Iglauer Bürger zu dem Zwecke, die Erkapuzinerkirche, die bis dahin bald als Salz- bald als Wollmagazin benützt wurde, wieder dem christkatholischen Cultus zu widmen und diesen durch einige Kapuziner besorgen zu lassen. Einige aus ihnen brachten dieses Gebäude käuflich an sich, sammelten im Subskriptionswege Beiträge für die Herstellung und innere Einrichtung und suchten die hochortige Bewilligung ihres Vorhabens zu bewirken. Ueber die hierüber gepflogenen Verhandlungen erfolgte jedoch eine abweisliche Entscheidung.

Im Jahre 1849 gelangte der Fabrikant Johann Okonsky durch Kauf in den Besitz der Erkapuzinerkirche; dieser ließ sich durch den allseitigen Wunsch zu dem Entschlusse bestimmen, dieses Gebäude in ein Theater und zugleich Tanzlocal umzustalten, jedoch nur dann, wenn seine Mitbürger ihm ein Capital von 6000 fl. CM. zur Disposition stellen würden; das Aufbringen dieser Summe sollte durch eine Subskription auf 600 Nummern a 10 fl. erleichtert und jedes Jahr 50 gezogene Nummern zurückgezahlt werden. Am 14. Jänner 1850 wurde die Actiensubskription geschlossen und es zeigte sich, daß 502 Actien abgesetzt wurden. Es wurde daher der Abgang von 98 Actien aus der Gemeindecasse gedeckt und nun zur Ausführung der Bauunternehmung geschritten. Nach dem ursprünglichen Bauplane sollte durch Benützung des zwischen der Kirche und dem Nachbarhause befindlichen Gäßchens dasselbe in das neue Gebäude eingeschlossen und dieses mit dem Hause rechts und links in gleicher Linie geführt werden; ein Perystyl zu ebener Erde sollte den Mitteltract des Gebäudes in der Spitalgasse zieren. Allein dieser Bauplan konnte bei der Protestation der durch die Verbauung des Gäßchens benachtheiligten Hausbesitzerin nicht sogleich ausgeführt werden, und da der gegen jene Hausbesitzerin eingeleitete Rechtsstreit sich in die Länge zog, so stand Okonsky von diesem Plan ab, und führte den Bau nach einem andern, der von keiner Seite angefochten wurde.

Digitized by Google

Im November 1850 war das Theater in seinem Innern gänzlich hergestellt und dasselbe am 16. n. Mts. mit dem Lustspiele „Erziehungsmethoden" von Franz von Elsholz feierlich eröffnet. Im folgenden Jahre wurde die Außenseite des Theaters zur Vollendung gebracht.

Dieses Theatergebäude hat in seiner Breite $10^1/_{10}$, und in seiner Länge 20 Kftr., sein Flächenraum beträgt 212 Quad. Kftr., der Flächenraum der Bühne mit einer Tiefe von $30^1/_2$ Schuh beträgt $36^1/_2$ Quad. Kftr., und es kann die Tiefe mit Benützung des anstossenden Garderobezimmers noch um 12 Schuh vermehrt werden; der Raum des Parterre's, der Logengallerie und der über diese im zweiten und dritten Stockwerke bestehenden Gallerien beträgt 69 Quad. Kftr., sonach kann dieses Theater bequem bei 1200 Menschen fassen. Die Prospecte und die Coulissen sind von den Gebrüdern Skala von der Moldau meisterhaft gemalt, so auch die Gardine mit der Ansicht des nordwestlichen Theils Iglau's von der äußerst malerischen Parthie der neuen Brücke an bis einschließig des neuen Spitalgebäudes. Ueberhaupt läßt das Innere dieses Theaters nichts zu wünschen übrig, nur ist zu bedauern, daß man dahin nur durch einen langen, sehr schmalen Gang gelangen kann (Nach der Mittheilung des Hrn. Magistrathsrathes Sterly. S. auch Iglauer Sonntagsblatt 1850 Nro. 7, 21, 38, 44).

Während des Ueberganges aus den alten in die neuen Theaterverhältnisse herrschten Klagen über den deplorablen Mimenstand, Ausstattung und Arrangement; sie lösten sich aber bei dem Eintritte neuer Bühnenmitglieder in Anerkennung der besonderen Rührigkeit, Energie und des lobenswerthen Eifers des Theaterdirectors Schwarz auf (Iglauer Sonntagsblatt 1850 Nr. 50, 1851 Nr. 20).

Vom Herbste 1851 für die folgenden drei Winter-Saisons übernahm der Schauspieler Eduard Fürst (richtig Rosenfeld), der zu Hamburg, Ofen und Brünn in Uriel Acosta, Wilhelm Tell, Wallenstein, Carl Moor u. dgl. mit Beifall aufgetreten war, die Leitung der Iglauer Bühne vom Inhaber Okonsky (Iglauer Sonntagsblatt 1851 Nr. 26, 34). Er bestimmte die Abonnementspreise für die Wintersaison auf 100 fl. CM. für eine Loge, 25 und 20 fl. für einen Sperrsitz u. s. w. bis 1 fl. 36 kr. für den Eintritt in's Parterre zu 12 Vorstellungen. Seine Direction, unterstützt von der ausgezeichneten Schauspielerin Fleischmann und einigen andern talentvollen Mitgliedern (Frau Eichwald, den HH. Blumenfeld, Fühling u. a.) fand mit dem Bemerken volle Anerkennung, daß Iglau lange keine ähnliche Bühne hatte, wo auch auf Nebensachen, wie Musik, Adjustirung u. a. so viel geachtet wurde. Sah man doch selbst Schiller's großes Werk „Don Carlos" ziemlich befriedigt. Im Allgemeinen wurde im tragischen Fache manch' Gutes, mitunter Ausgezeichnetes geboten; das Feld der Conversationsstücke stand aber öde. Für eine kleine Oper wollte der Unternehmer im Falle eines stärkeren Theaterbesuches sorgen. Bei Iglau's bedrängten Verhältnissen erklärlich, blieb dieser aber aus und die Theatersaison 1851/2 erlebte eine sehr tragische Catastrophe; es mangelte Fürst, bei sonst lobenswerthen Eigenschaften, an der nothwendigen Erfahrung, kalten Berechnung und jener bepan-

Digitized by Google

zerten Brust, mit denen Jener ausgerüstet sein muß, der sich auf dieses unsichere Feld des Erwerbes wagt.

Ihm folgte in der Unternehmung der Schauspieldirector Kotzi aus Eger, welcher über die Badesaison in Franzensbad Vorstellungen gibt (S. die Theater-Revue im Iglauer Sonntagsblatte 1851 und 1852).

Brünn, Olmütz, Iglau und Znaim haben in Mähren stehende Theater; auf dem Brünner wird durch das ganze Jahr gespielt; in den andern währt die sogenannte Theatersaison nur durch den Herbst und Winter. Dies ist auch bei den stehenden Theatern zu Troppau und Teschen in Oestreichisch-Schlesien der Fall.

Troppau hatte schon in der Mitte des vorigen Jahrhundertes ein Theater. Als es im Jahre 1763 abbrannte, wurde es 1772 wieder aufgebaut (Kneisel's Topographie von Oesterr. Schlesien, 2. Th. 2. Bd. S. 80).

Von Unternehmern des Troppauer Theaters sind uns in früherer Zeit Einzinger (1767), Wilhelm (1780), Morocz (1782), Scherzer (1784), Schrott (1785), Hein (in den 1790ger Jahren) u. s. w. vorgekommen.

Das Theatergebäude in Troppau war früher aus dem Rathhause unter dem Stadtthurme hergestellt, 1805 aber zur Hauptwache umstaltet worden. In diesem Jahre ward es aber, der ersteren gegenüber, neu erbaut. Sein Aeußeres verspricht weniger als sein Inneres enthält (welches dem Wiener Theater an der Wien nachgebildet ist). Der Haupteingang ist vom Marktplatze. Von der kleinen Vorhalle, in welcher die Eintrittskarten gelöset werden, führen zwei Seitengänge zu den Stiegen der zwei Stöcke und den drei Eingängen ins Parterre. Dieses ist ziemlich geräumig, gut eingerichtet und verziert, und kann durch Hebung des Bodens mit der Bühne in einen Tanzsaal verwandelt werden. Um dasselbe ziehen sich zu ebener Erde vier, und im ersten Stocke zwanzig Logen. Der zweite Stock ist zum dritten Platz bestimmt. Die Bühne ist geräumig; die Courtinen und Decorationen sind von der Meisterstand des Wiener Theatermalers Sacchetti, und der Wechsel der Scenen konnte anfänglich durch eine Maschinerie mit einem Male bewerkstelligt werden. Mit dem Theater steht ein Gebäude mit Restaurationszimmern, einem Kaffehhause und einer Wohnung für den Theater-Unternehmer in Verbindung (Ens Oppaland 3. Th. S. 136).

Das Troppauer Theater gehört zu den besser eingerichteten und nimmt nach Brünn und Olmütz den Rang ein.

Vor 1834 war Burghauser Director desselben. Später hat der Director Matte, dem vorherrschenden Operngeschmacke huldigend, eine Operngesellschaft gebildet, welche jeder gerechten Anforderung Genüge leistete und Opern, wie: Robert der Teufel, Norma, Belisar, die Ballnacht u. s. w. zur Aufführung brachte. Weniger entsprach das Lust- und Schauspiel (Moravia 1839 S. 764, 1840 S. 136). In Krakau u. a. spielte seine Gesellschaft mit Beifall.

Auch der neue Director Leuchert fand (Moravia 1840 S. 376, 408, 1841 S. 39), obwohl die Localposse meist das Repertoir einnahm, Anerkennung; der

Digitized by Google

spätere Unternehmer Walburg (1842) rücksichtlich des ernsten Schauspiels und leichten conversationellen Lustspiels aber einen enthusiastischen Apologeten (Abendzeitung 1842 Nr. 77).

Wenn Director Calliano (1841—4) nicht entsprach (Moravia 1844 S. 32, 35, 1845 S. 83, 1846 S. 552), so hatte dagegen das Troppauer Theater unter Hensel's Direction (1845—7) seit vielen Jahren keine so wackere und im Ensemble so vollständige Gesellschaft (Wiener Theater-Zeitung 1845 Nr. 299), aus welcher Herr und Frau Karschin sich besonders bemerkbar machten, so wie ein reiches und befriedigendes Repertoir im Lust- und Schauspiele, dabei jedoch spärlichen Theaterbesuch. Liszt, Ernst, Strauß ließen auch hier ihre Wundertöne hören (Moravia 1845 S. 587, 1846 S. 63, 119, 487, 551, 1847 S. 147).

Troppau, eine Stadt von mehr als 13,000 Seelen, wo in neuester Zeit für Verschönerungen, Canalisirung und Pflasterung, für großartige Militärbauten (Kaserne und Spital), für Kranken- und Wohlthätigkeitsanstalten u. a. so Vieles geschehen, wo der Sitz der schlesischen Statthalterei, der Landesvertretung, mehrerer Behörden, des Adels, einer Garnison, eines beträchtlichen Industriestandes u. a. ist, hat das Bedürfniß und die Bedingung eines entsprechenden Musentempels. 1852 faßte daher der Gemeinderath den Beschluß, das dortige Theater umzubauen und einen Redoutensaal herzustellen, wozu 60,000 fl. CM. bestimmt wurden.

Die ehemalige Kreisstadt Teschen besitzt seit langer Zeit ein stabiles Theater, wozu günstige Umstände behilflich waren, da diese von mehr als 7000 Seelen bewohnte Stadt der Sitz des herzoglichen Landrechtes und der herzoglichen Administration, des Kreisamtes und anderer Behörden, des benachbarten Adels, einer Garnison, zweier Gymnasien u. s. w. war oder noch ist.

Das Theater nebst dem Redoutensaale wurde aus den Materialien des unter Kaiser Joseph II. in den 1780ger Jahren abgetragenen hohen Gerichtes erbaut (Heinrich, Geschichte des Teschner Fürstenthums S. 111). Der Brand vom 4. November 1836 legte den Redoutensaal und die Theater-Localitäten in Asche. Die Theatergesellschaft mußte sich daher anderer, beschränkter Räume zu ihren Productionen bedienen (Moravia 1840 S. 64). Zu großer Befriedigung trat Burghauser mit seiner braven Gesellschaft auch hier auf (1841 das zweite Mal). Auch Director Hanno erwarb sich durch Auswahl, Garderobe und bessere Mitglieder Lob (Humorist 1843 Nr. 260); gegen des ersteren Leistungen stachen aber jene des Directors Schwarz mit seiner Gesellschaft von 7 Personen um so mehr ab (Moravia 1843 S. 35) und auch sein Nachfolger Hanno (1843—1845) genügte weder in Besetzung der Fächer, noch im Repertoir, hatte übrigens auch das Unglück, daß ihm bei dem Brande (15. Jänner 1846), welcher auch das Theater ergriff, dessen ganze Einrichtung, die Decorationen, Garderobe und ein bedeutender Theil der Bibliothek verbrannten (Moravia 1844 S. 31, 59, 408, 480, 515, 1845 S. 8, 33). Wir finden ihn später in der ausgezeichneten Industriestadt Schönberg. Durch längere Zeit ein ge-

Digitized by Google

schätztes Mitglied der Olmützer Bühne, der tüchtigste seiner Schauspieler, der besonders hinsichtlich der Vielseitigkeit des dramatischen Talentes Unerwartetes leistete, von seiner Frau und der anziehenden Erscheinung der Mad. Hensel, einst gleichfalls einem beliebten Mitgliede des Olmützer Theaters, bestens unterstützt, gefiel Hanno in Schönberg sehr (Moravia 1845 S. 499).

Nach längerer Unterbrechung in Folge des Brandes des Schauspielhauses gab Director Thiel 1846 wieder Vorstellungen in Teschen und zwar wegen des guten Ensemble's, des Wechsels im Repertoir und der glänzenden Ausstattung der Stücke und Garderobe mit Beifall. Am 5. April 1847 eröffnete er das, nebst dem Rathhause, nach dem Plane des Wiener Architecten Kornhäusel neu erbaute Stadttheater, welches einen recht freundlichen Anblick gewährt, dessen Inneres geschmackvoll und elegant ausgestattet wurde. Seibert malte das Theater recht fleißig und schön aus. Erzherzog Carl, der Schutzherr der Stadt, gab einen höchst namhaften Beitrag zur Einrichtung, Ausschmückung und Decorirung. Auch hier entzückten Liszt, Ernst und Strauß. Die witz- und geistlosen Possen, die alles sittlichen Adels, innerer und äußerer Zucht baaren französischen Fabriksproducte nahmen auch hier die Bretter ungebührlich stark ein, bis sie mehr dem Schau- und Lustspiele wichen. Dangelmaier zeigte sich als begabter Theater-Kritiker (Moravia 1845 S. 8, 1846 S. 39, 331, 1847 S. 184, 330).

Zu den Städten, welche eigene Schauspielhäuser besitzen, gesellte sich auch das mährische Athen unter den Boskowitz und Zierotin im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhundertes, das freundliche Mähr. Trübau. Der dortige Bürger Franz Erker erbaute aus einem Ballsaale, nach dem Plane des in seinem Fache ausgezeichneten Olmützer städtischen Bauamtsadjuncten Dubinsky, ein förmliches, mit Logen und Gallerien, Versenkungen und meißnerischer Heitzung versehenes Mignon-Theater. Der Saal ist dem Baustyle angemessen decorirt und von Adolph Rabenalt (dessen Vater, durch einige Bühnenproducte bekannt, in Trübau weilte) sehr gefällig ausgemalt. Das neue, sehr schöne, nach dem Muster des Olmützer gebaute und auf mehr als 500 Personen berechnete Theater wurde am 8. October 1845 von der Schauspielergesellschaft Hanno's eröffnet, welche sehr gute Geschäfte machte, das Unwesen vergessen ließ, das der Director Laber den Winter vorher in einem 3 Klafter langen Saale trieb, ja selbst Wünsche nach dem Fortbestehen im Sommer weckte (Moravia 1845 S. 567, 575, 1846 S. 96, 119).

Es stand in Aussicht, daß auch in der gewerbreichen Stadt Bielitz, welche mit dem angrenzenden Biala bei 20,000 Bewohner zählt, mittelst Actien ein Schauspielhaus erbaut werde; ob es geschehen, wissen wir nicht. Das Theater unter Hanno's Leitung löste sich hier nach kurzem Bestande auf (Moravia 1844 S. 407); Thiel gab jedoch recht gelungene Vorstellungen daselbst (eb. 1846 S. 32), wie vordem zu Neutitschein und Weißkirchen, mit einer Truppe, die zu den besten gehörte, die ein nomadisches Kunstleben führen und so brave Mitglieder

Digitized by Google

hatte wie Dem. Dürmont, eine Schülerin der berühmten Rettich, Mad. Limbek und die Herren Mühlenau und Limbek (eb. 1844 S. 15, 136).

Die Theater-Gesellschaften von Olmütz, Iglau, Znaim, Troppau und Teschen gaben während der schönen Jahreszeit Vorstellungen in den größern Städten des Landes.

Wie schon früher erwähnt wurde, war die Beschränkung des Theaters auf die sieben königlichen Städte (Brünn, Olmütz, Iglau, Znaim, Gaya, Hradisch und Neustadt) bis in die Regierungszeit Kaiser Josephs Regel und höchstens die Aufführung von Marionetten-Spielen zulässig, wie sie z. B. 1756 dem Christoph Sachs in Olmütz, Kremsier, Holleschau, Neutitschein, Leipnik, Proßnitz, Wischau und Prerau gestattet wurden. Nach 1770 verweigerte das Gubernium dem Johann Georg Obinger die Aufführung von Schauspielen in Proßnitz, weil es hier Landes ungewöhnlich sei, derlei Erlaubnisse außer den königlichen Städten zu ertheilen. Darum finden wir nicht, daß vor Kaiser Josephs Periode außer Brünn, Olmütz, Znaim und Iglau noch in andern Städten als Nikolsburg, Kremsier und Hradisch theatralische Productionen Statt gefunden hätten. In der ersteren, der fürstlich Dietrichstein'schen Residenz, gaben solche Johann Schulz (1763) und Mathias Einzinger (1777), in Kremsier, der fürstbischöflichen Residenz, Koberwein (1770, 1774) und Felix Brenner (Berner), „welcher mit seiner jungen Schauspielergesellschaft von 16 Personen von 5—15 Jahren regelmäßige Dramen, ausgesuchte comische Singspiele oder Opern, die besten Pantomimen und gut gewählte Ballete im neuesten und feinsten Geschmacke" in Kremsier und der kleinen königlichen Stadt Hradisch gab (1772). Hier traten auch Obinger (1773), Schoßleitner (1781) und Caspar Melter (1783) auf. Während der Zusammenkunft des Kaisers Joseph's und des Königs von Preußen in Mähr. Neustadt (1770) wurde vor der Rathhausstiege auf dem Platze ein von Holz gebautes, im Innern aber mit den schönsten Malereien geziertes Opernhaus aufgestellt, in welchem durch die Zeit der Anwesenheit beider Monarchen Abends italienische Opern aufgeführt wurden (Eugl, Geschichte von Neustadt S. 162).

Seit den 1780ger Jahren werden diese öffentlichen Vergnügungen auch in den Municipalstädten häufiger, in manchen gewöhnlich. Schon dem Olmützer Theaterpächter Scherzer wurde 1784 bewilligt, im Sommer theatralische Vorstellungen in Proßnitz, Neustadt, Hradisch und Troppau zu geben. Gleiche Erlaubniß erhielten Anton Michael Schrott für Troppau, Jägerndorf, Kremsier und Neutitschein (1784/5), Bernard Horner für Gaya, Nikolsburg, Proßnitz und Wischau (1783/4) u. s. w.

Seitdem hat sich aber der Kreis erweitert und der Genuß theatralischer Schauspiele auch auf das Land verbreitet, wo sie durch wandernde Schauspielergesellschaften, oder während der Sommerzeit auch durch die Theatergesellschaften, welche im Winter zu Olmütz, Iglau, Znaim, Troppau und Teschen spielen, zur Darstellung gelangen, wie in der Kreisstadt Hradisch, wo der, auch zu

Digitized by Google

den Theater-Vorstellungen verwendete städtische Tanzsaal mit den dazu gehörigen Nebenlocalitäten, dann ein neues Credenzzimmer 1842 mit mehreren Tausend Gulden Kosten hergestellt, einer der größten und schönsten der Provinz wurde (Moravia 1843 S. 28); in der Kreisstadt Weißkirchen, in den volkreichen Fabrik- und Handelsstädten Sternberg, Proßnitz, Neutitschein, Nikolsburg, Bielitz, Jägerndorf, wo unter Kaiser Joseph die Kirche zu Skt. Wenzel in ein Theater umstaltet und vom Armeninstitute ins Eigenthum erkauft wurde (Kneifel 3. Th. S. 252), Schönberg, in Kremsier, der Sommerresidenz des Olmützer Erztischofs, in Holleschau und einigen andern Orten.

Zur Vermeidung schädlicher Einflüsse und Vorbeugung des übermäßigen Andranges herumziehender Schauspieler-Truppen stellte die Regierung diese Productionen unter genaue Aufsicht und in gewisse Schranken, indem sie von der Bewilligung des Landespräsidiums abhängig gemacht, die Unbedenklichkeit des Unternehmers constatirt, eine strenge Theater-Censur durch die Kreisämter gehandhabt wurde, um Alles hintanzuhalten, was in religiöser, moralischer oder politischer Beziehung anstößig sein könnte (Vorschriften von 1806, 1807, 1810, 1819, 1827, 1830, a. h. Entschließung vom 5. Dezember 1835 u. s. w.)

Die neue Theater-Ordnung von 1850 ist nun auch hier maßgebend.

Dritte Abtheilung.

Von den Theatern des Adels.

Nicht blos in die Städte, auch in die Landschlösser des Adels sind die Theater-Musen heimisch eingezogen. Befördert ward seine Neigung zu denselben durch den Vorzug, daß ihm auch bei strenger Ausbildung der polizeilichen Aufsicht gestattet wurde, censurirte theatralische Schauspiele selbst, auch mit Zuziehung, seiner Freunde und Dienstleute, jedoch in der Kreisstadt und auf dem Lande nach vorläufig eingeholter Bewilligung des Kreishauptmanns, aufzuführen (a. h Entschließung von 1801).

Diese Haustheater des Adels kamen zur nämlichen Zeit auf, als das Treiben der wandernden Comödianten-Truppen einen stabileren Character annahm, da sie früher mehr diesen als Schauplatz ihrer Productionen dienten, als daß der hohe Adel selbst versucht hätte, das Leben in seinen mannigfachen Gestaltungen darzustellen.

Dieser fand früher an Scherz- und Fastnachtsspielen, an Maskeraden und Bauernhochzeiten mehr Gefallen.

Solche Schauspiele fanden auch in Mähren statt. Wir haben bereits der Scherzspiele des Grafen Rottal in seinem neuen Schloße zu Holleschau

Digitized by Google

(1658), der Bauernhochzeiten des Fürsten Dietrichstein (1665), der Hannaken-Hochzeiten und Hannaken-Opern im Stifte Hradisch (1748) gedacht.

An die Stelle solcher Schauspiele traten später theatralische Productionen, für welche der reiche mährische Adel in seinen Schlössern eigene Theater baute.

Dieselben haben sich überall im Lande ausgebreitet, wo die reichsten und angesehensten Adelsgeschlechter ihren gewöhnlichen Sommersitz hatten. Es gibt ihrer dermal noch mehrere.

Wir finden solche in den fürstlich Lichtenstein'schen Sommer-Residenzen zu Feldsberg (in Osterreich an Mährens Gränze), wo früher der Fürst über den Sommer eine eigene Comödianten-Bande erhielt, die sich selbst vor dem Kaiser producirte (1746 unter Franz de Fraine), und in dem mit allen Reizen der Natur und Kunst ausgestatteten Eisgrub, wo unter den Kunstschöpfungen Kornhäusel's (1815 und 1816) als Bestandtheil eines großartigen Gesellschafts-Appartements ein prächtiger Musiksaal und eines der geschmackvollsten und zierlichsten Haustheater prangen (Oesterr. Archiv 1829 S. 180).

Noch in unsern Tagen unterhielt der Fürst Alois von Lichtenstein († 1805) eine vom gewesenen Wiener Hofschauschieler Müller gebildete und geleitete Schauspielergesellschaft, welche in den Sommermonaten zu Penzing ihre Vorstellungen gab, aber mit dem Tode des Fürsten wieder aus einander ging (Oesterr. Encyklopädie 3. Bd. S. 727).

In Kremsier, der schönen Sommer-Residenz der Erzbischöfe, umfaßte das Schloß, welches Bischof Carl Graf von Lichtenstein-Kastelkorn (1664 — 1695) vom Grunde aus neu aufführte und nach dem verheerenden Brande von 1752 der Bischof Graf von Egkh um 1758 noch prächtiger herstellte, auch ein Privat-Theater mit den dazu gehörigen Decorationen, Maschinerien, dem Parterre und einer Gallerie (Moravia 1840 S. 395).

Derselbe kunstliebende Bischof Lichtenstein verwandelte das bischöfliche Schloß zu Wischau in eins der schönsten, dermal eingegangenen Bauwerke des Landes, in welchem die Bischöfe und Cardinäle Schrattenbach und Troyer (ein großer Freund der Jagd, zu deren Betrieb er die Jagdschlösser Ferdinands-Ruhe, Juliusberg und Troyenstein baute) öfter residirten und der erstere (1711 — 1738) ein sehr geräumiges Theater einrichten ließ, auf welchem die besten Schau- und Singspiele der damaligen Zeit zur Aufführung kamen (Schwoy's Topographie 2. Bd. S. 443).

Die reichen und kunstliebenden Grafen Rottal, ihrer Zeit die größten Kunst-Mäcene des Landes, bauten in ihren von den herrlichsten und kostbarsten Gärten umgebenen Prachtschlössern Holleschau und Bistřitz unterm Hostein sehr gut eingerichtete Haustheater, welche noch bestehen und zu den schönsten des Landes gezählt werden (Wolny 4. Bd. S. 203, 1. Bd. S. 59). Im Holleschauer Schloß-Theater wurden auch italienische und deutsche Opern gegeben. So 1733 zum Geburtsfeste der Gräfin das musikalische Schauspiel Partenope vom k. k. Poeten Sylvio Stampiglia mit der Musik von Eustachio Bam-

Digitized by Google

bini, sowohl in italienischer als deutscher Sprache aufgeführt und gedruckt zu Olmütz. Im Bistritzer sollen unter dem Grafen Wengersky († 1827) durch Dilettanten ausgezeichnete theatralische Vorstellungen gegeben werden sein Eben so in seinem Privat-Theater zu Olmütz.

Das alte, aber geschmackvoll modernisirte Schloß der Grafen Magni zu Straßnitz enthält auch ein Theater (Wolny 4. Bd. S. 387).

Der prachtvolle und wahrscheinlich größte Saal Mährens im Schloße Frain, welches (seit 1690) die kunstsinnigen Grafen von Althan bauten und ausschmückten, bildete ein sehr gerämmiges Theater (Wolny 3. Bd. S. 199).

Der treffliche Lautenspieler und Kunstfreund Johann Adam Graf Questenberg († 1752) baute zu Anfang des 18. Jahrhundertes zu Jarmeritz eins der prächtigsten Schlösser des Landes mit eben so schönen Gartenanlagen, der kostbarsten Einrichtung, einer gewählten Bücher- und Gemälde-Sammlung und einem vollständig eingerichteten Theater, worin fremde Künstler die besten Musikstücke jeder Art, insbesondere aber italienische Opern aufführten (Wolny 3. Bd. S. 288, Dlabacz Künstler-Lexikon von Böhmen, Mähren und Schlesien).

Auf dem Theater im Schloße Jarmeritz ließ Graf Questenberg auch die größten Opern von seiner Musikcapelle aufführen, welche selbst der kunstsinnige kaiserliche Hof mit seinem Besuche beehrte (S. Graf Rudolphstadt von der Georges Sand). Als Beispiel diene der Titel des (im Besitze des Dr. Rinkolini befindlichen) gedruckten Textes der Oper: **Atalo osia la verita nell' inganno. Dramma per musica fatto produrre da sua Eccelenza il Signore Giovanni Adamo Conte di Questenberg sul teatro del suo Castello di Jaromeriz e cantato da suoi musici. Per l' autunnale consueto divertimento nell' Anno 1731. La poesia é del Abbate Sylvani. La musica del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di Capella di Sua Maesta Ces. e Cat. Vienna d' Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maesta Cesarea e Regia Cattolica. 12.** 80 S. und 16 S. **intermezzi di Liseita, ed Astrobolo.**

Die alterthümliche, in der neuesten Zeit mit angenehmen Spaziergängen und reizenden Aussichten geschmückte, durch ihre Schicksale und die seltene Zrinyi'sche Waffen- und Büchersammlung merkwürdige Burg Böttau, früher der Sitz der Grafen Wlassim, jetzt der Grafen Daun, schließt auch ein herrschaftliches Haustheater in sich (Wolny 3. Bd. S. 558).

Der geniale Sonderling Albert Joseph Graf von Hoditz († 1778) hatte in seinem Feensitze Roßwald auch ein regelmäßiges Theater. Seine von Natur aus glühende und productive Einbildungskraft befruchteten noch mehr der Aufenthalt am glänzenden Hofe Carl VI. und Reisen in Italien. Wie durch einen Zauberschlag verwandelte er Roßwald in einen Vereinigungspunct aller nur erdenklichen Lustanstalten, die Kunst und Natur nur immer hervorzubringen vermochten, alles in der wunderlichsten Mischung, alte Ruinen, Höhlen der Druiden mit Altären, in Höhlen gehauene geheimnißvolle Grotten, christliche Einsiedeleien, indianische Pagoden, chinesische Altäre, antike Mausoläen, eine

Digitized by Google

Liliputaner-Stadt, an 6000 Wasserkünste, römische Opfer- und Hirtenfeste, unterirdische Illuminationen mit Tänzen und Concerten, Spiele der Meergötter und Najaden auf dem Wasser, chinesische und Feste der amerikanischen Wilden, musikalische Darstellungen, opera bufka, deutsche Schauspiele u. s. w. Und dies Alles mit seinen Bauern und Bäuerinnen, die er selbst zu Schauspielern, Musikanten, Tänzern, Malern, Bildhauern, Feuerwerkern, Wasserkünstlern und Gärtnern schuf *).

Bei der Bildung eines regelmäßigen Theaters war ihm der als Wiener Hofschauspieler 1815 gestorbene Johann Heinrich Müller behilflich, der sich 4 Jahre (1757—1761) zu Roßwald aufhielt (Oesterr. Encykl. 3. Bd. S. 727). Alle diese mit ungeheurem Aufwande zu Stande gebrachten Schöpfungen zerfielen noch vor des Grafen Tod.

Der kunstsinnige Fürst Carl von Salm-Reiferscheid gab zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhundertes auf seinem Privattheater in Brünn ausgezeichnete theatralische Vorstellungen.

Um diese Zeit waren auch die Schlösser zu Napagedl und Lessonitz unter den lebenslustigen Gräfinnen Cobenzl († 1824) und Trautmannsdorf der Schauplatz theatralischer Vergnügungen.

Das Teltscher Schloß, früher Sitz der mächtigen Häuser Neuhaus, Slavata und Lichtenstein-Kastelkorn, nun ein Eigenthum der Grafen Podstatzky, hat neben seinen Gold- und Marmorsälen, seinem schönen Taya-Parke auch ein vom früheren Besitzer eingerichtetes Haustheater, auf welchem von der gräflichen Familie selbst und Dilettanten sowohl Schauspiele (z. B. Wilhelm Tell und die Jungfrau von Orleans von Schiller) als insbesondere auch die größten Opern (z. B. Tancred, Zampa, die Puritaner u. a.) mit der glänzendsten Ausstattung und künstlerischer Fertigkeit, dann auch böhmische, Vorstellungen gegeben wurden (Wolny 6. Bd. S. 504; Moravia 1841 S. 293, 309, 1842 S. 124). Auch die Vorliebe für Musik gewann in Teltsch, durch die Aufführung größerer Musikwerke, welche die Obrigkeit veranstaltete, durch die Bildung einer aus 12 Personen bestandenen Capelle für Blasinstrumente, welche der Graf Adolph von Podstatzky größtentheils auf seine Kosten unterhielt, und durch den Eifer des als Theoretiker und Compositeur tüchtigen Hauptschul-Directors Tobiaschek kräftig gefördert, einen erfreulichen Aufschwung (Wolny VI. S. 518).

In der neuern Zeit hat die Neigung des Adels für den Genuß theatralischer Vergnügungen im eigenen Hause abgenommen, seitdem die Zeitverhältnisse schwieriger wurden, die Forderungen an die Kunst gestiegen sind und man sich nicht mehr mit den dürftigen Gaben wandernder Truppen begnügen kann und will.

*) Tralles amoenitates Roswaldenses, 1775, patriot. Tageblatt 1805 S. 201—203, Wolny's Taschenbuch 1827 S. 192—220, Conversations-Kalender für 1835, Wien, S. 66—89, Hormayr's Taschenbuch für 1835 S. 328—334 u. a.

Digitized by Google

Diese Neigung wurde weniger durch theatralische Vorstellungen des Adels zu wohlthätigen und andern Zwecken, als durch die Theilnahme für Musikfreuden und die Veranstaltung musikalischer Productionen ersetzt.

Die Concerte oder musikalischen Academien, welche der Olmützer Erzbischof Graf Colloredo während seines Winteraufenthaltes in Olmütz wochentlich zweimal gab, vereinigte Alles, was dort auf Bildung und gute Erziehung Anspruch machen konnte (Eckberger, Beiträge zur Kenntniß von Olmütz, Wien 1788, S. 79).

Den Vortritt in diesen Darstellungen dürften jene in Namiest eingenommen haben. Hier bildete Graf Heinrich von Haugwitz, ein besonderer Kenner und Verehrer classischer Tonkunst († 1842), aus der Classe seiner Beamten, ihrer Frauen und der Schullehrer der Grafschaft nach langjährigen Anstrengungen ein wohlgeübtes Orchester von 63 Personen, welches an Sonn- und Feiertagen in den gelungensten, allen Honoratioren und Fremden zugänglich gewesenen Aufführungen der unsterblichen Meisterwerke eines Händel, Gluck, Salieri, Naumann die seltensten Genüsse bereitete (Wolny 3. Bd. S. 429). Diese Capelle ging aber nach ihres Gründers Tod wieder ein.

Eine besondere Erwähnung verdienen auch die Productionen, in welchen seine verstorbene in seltener Harmonie geschmackvoll verwandte Gemahlin und ausgezeichnete Tonkünstlerin Sophie Gräfin Haugwitz, geborne Gräfin Fries, in ihrem Schloße Swietlau durch einen auf ihre Kosten herangebildeten und besoldeten Verein von wenigstens 48 Musikern aus dem nahen Orte Boikowitz größere Tonstücke der besten Meister mit vieler Präcision zur Darstellung brachte (Wolny 4. Bd. S. 422).

Einen Vereinigungspunct musikalischer Bestrebungen in Olmütz, wo die Bischöfe und Erzbischöfe eigene Capellen hielten, bildeten die Concerte, welche die Erzbischöfe, insbesondere der als Spieler und Componist rühmlich bekannte Erzherzog Rudolph († 1831) und der jetzige Erzbischof Freiherr von Sommerau veranstalteten (Moravia 1842 S. 105).

In Oesterreichisch-Schlesien schuf der seiner Zeit berühmte Gründer der deutschen comischen Oper Carl Ditters von Dittersdorf zu Johannisberg, der Residenz des Breslauer Bischofs Grafen Schaafgotsche, ein neues dramatisches Leben. Er vervollständigte (1769) nicht nur die fürstliche Capelle, sondern richtete auch aus den Trümmern des Schloßes ein artiges Theater ein, an welches Pichel, Renner nebst seiner Tochter und Ungericht aus Wien berufen wurden. Der fürstliche Beichtvater, Pater Pintus, ein guter italienischer Dichter, lieferte ihm die Texte und Dittersdorf componirte seine beliebten Opern.

Der Krieg von 1778 löste die Capelle und das Theater in dem gänzlich verwüsteten Schloße auf. Die erstere wurde zwar wieder hergestellt und an derselben wirkte als Concertmeister der als Compositeur und Violinspieler ausgezeichnete Franz Götz (Dlabacz böhm. Kunstlerikon I. 481). Sie erhielt sich, obwohl getrennt, auch als der Fürst in die Administration verfiel (1787) durch die Unterstützung mehrerer Dilettanten (der Schwester des gefeierten Dichters

Digitized by Google

Baron Zedlitz, dessen Vater Landeshauptmann in Johannisberg war u. a.) und Dittersdorf veranstaltete auch wieder ein kleines Theater im bürgerlichen Schießhause; aber beide gingen mit dem Tode des Grafen Schaafgotsch (1795) ganz ein (Hoffmann, die Tonkünstler Schlesiens, Breslau 1830, S. 68—72)

Der, durch seine Verschwendung bekannte Franz Fürst von Sulkowsky umstaltete zu Ende des vorigen Jahrhundertes sein Bräuhaus in Bielitz in ein Theater, welches bei der bald erfolgten Sequestration seines Herzogthums wiedrr einging (Kneifel 2. Th. 1. Bd. S. 129).

Carl Fürst von Lichnowsky († 1814) hielt in seinem wahrhaft fürstlichen Schloße Grätz bei Troppau ein Dilettanten-Theater.

Digitized by Google

Nachtrag.

Kleinere Druckfehler ersucht man selbst zu verbessern. S. 36 ist bei der 5. Periode das Wort „deutschen" zu streichen; S. 43, 10. Z. von unten soll es heißem: das Alter lähmte Kurz die Kraft. Er verlor u. s. w.; Seite 48 die letzte Zeile unten ist statt fanden: „fingen"; S. 61 (Lessing's Todesjahr), statt 1778, 1781; S. 87, 3. Z. von oben, statt und, „um"; S. 90, Z. 9, statt stehende, „gestandene"; S. 94, 1. Z., statt steigenden „gestiegene"; S. 114, Z. 10, statt 1567 (das Todesjahr von Sachs) 1576 (S. S. 14) zu lesen.]

Ueber die Comödien der Engelländer 1608 zu Gratz (S. S. 26 dieser Schrift) gibt der eben erschienene 5. Bd. von Hurter's Geschichte Ferdinand II. S. 395—398 Nachricht.

S. 93 unten ist beizusetzen: Herr Bergopzomer verbindet (sagt die neue Literatur, Prag 1772, I. S. 143) mit der gründlichsten Theorie den unermüdetesten Fleiß. Anstand, Natur und Kenntniß des menschlichen Herzens blicken überall an ihm hervor. Er weiß die Stufen der Leidenschaft auf das Genaueste abzumessen, er weiß sich in jede Situation zu versetzen; er läßt seine Stimme immer am gehörigen Orte fallen oder steigen. Nie ein Gesichtszug, nie eine Pantomime, die nicht anpassend, nicht aus der Natur der Sache selbst geschöpft wäre. Er weiß seinen Dichter nicht nur zu erreichen, sondern auch zu verschönern oder zu mildern, wie es schicklich ist. Allein, Herrn Bergopzomer's Schönheiten lassen sich eher fühlen als beschreiben.

S. 128 ist vor Z. 10 von unten beizusetzen: Unter Schmidt's Theater-, mitgliedern erhoben sich namentlich die Schauspieler Korner (in der letzten Zeit am Wiener Burgtheater), Grutsch, Saal der ältere, die Comiker Niklas und Zöllner, die Schauspielerin Denker (später an den Hoftheatern in Wien und München) die Sängerinnen Muzarelli und Tomaselli u. s. w.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

22, 35

Digitized by Google